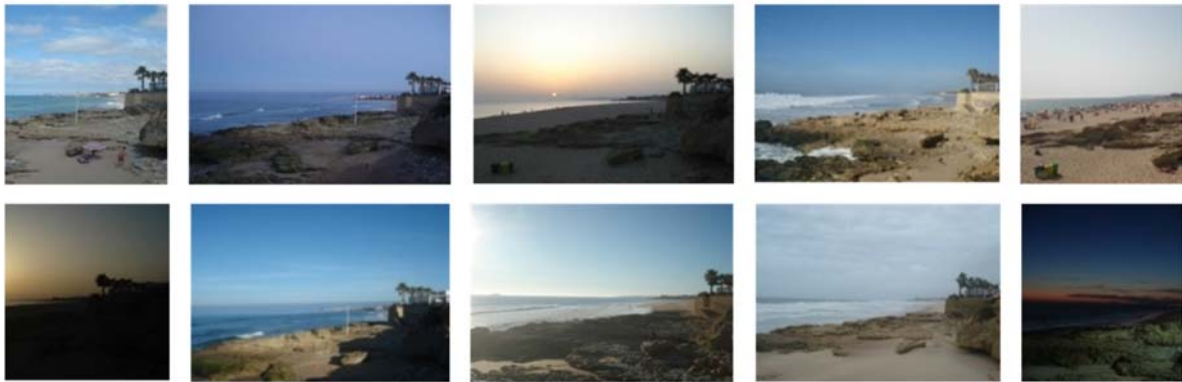


ESTUDOS DE PAISAGEM

VOLUME IV



PEDRO FIDALGO

(coord.)

FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

ih
INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

ESTUDOS DE PAISAGEM

Pedro Fidalgo (coord.)

AUTORES

Alexandro Jirola Ordera
Alfonso Díaz Revilla
Altamiro Sérgio Mol Bessa
Ana Cardoso de Matos
Ana da Silva
Ana Luísa Soares
Ana Paula Pires
Anderson Gomes da Epifania
Andreia Amorim Pereira e
Armando Quintas
Bárbara Marie V. S. L. S. Martins
Blanca del Espino Hidalgo
Damián Macías Rodríguez
Carla Gonçalves
Carla Rolo Antunes
Carlos Vargas
Carlos Bragança dos Santos
Cándido López González
Claudia Ribeiro
Cristina García Fontán
Damián Macías Rodríguez
Daniela Simões
Desidério Batista
Eduardo Brito-Henriques
Elza Guimarães Andrade
Ester Higuera
Fátima Bernardo
Felipe Fernández García
Fernanda Cristina de Souza Paz
Filipe Fontes
Filipe Sousa Silva
Francisco Belmonte-Serrato
Francisco José García Fernández

Gonçalo Prates
Gustavo Ballesteros-Peigrín
Han Yu
Helena Figueiredo Pina
Helena Rebelo
Henrique Pereira dos Santos
Ícaro Obeso Muñiz
Ignacio García Pereda
Ignacio López Busón
Inês Leitão
Isabel Aguirre
Isabel Maria Matias
Isabel Loupa-Ramos
Jimela Varela
João Gomes de Abreu
Joana Capela de Campos
Joel Gomes
Jorge Cancela
Jorge Croce Rivera
José Cavaleiro Rodrigues
José Fariña Tojo
José Joaquín Parra Bañón
José Ribeiro
Josélia Godoy Portugal
Juan Frontera Peña
Lúcio Cunha
Lucila Urda
Luís Alberto Brandão
Luís Monteiro
Luís Ribeiro
Luisa Alarcón Gonzales
Mary Polites
Marco Oliveira Borges
Margareth Afeche Pimenta

Margarida Carvalho
Maria da Graça Saraiva
Maria João Centeno
Maria José Curado
María Teresa Pérez Cano
Mario Benjamim
Marta Gonçalves
Melisa Pesoa
Miguel Ángel Sánchez-Sánchez
Miguel Azevedo Coutinho
Miguel Vidal Calvet
Mirela Carina Rêgo Duarte
Nancy Duxbury
Nuno Grancho
Pascal de Moura Pereira
Paula Gomes da Silva
Pedro Maurício Borges
Pedro da Luz Pinto
Pedro Fidalgo
Pedro Machado Costa
Pedro Miguel Araújo Albuquerque
Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro
Rolando Volzone
Sonia Gómez-Pardo Gabaldón
Sónia Talhé Azambuja
Susana Domingues
Susana Peixoto
Teresa Madeira da Silva
Vanessa Alexandra Pereira
Vicente Collado Capilla
Vidal Gómez Martínez
Xosé L. Martínez Suárez
Xosé M. Vázquez Mosquera

EDITA

Instituto de História Contemporânea da
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

LOCAL

Lisboa

DATA

Julho de 2017

ISBN

978-972-96844-8-7

ÍNDICE DO VOLUME IV

Mirela Carina Rêgo Duarte	
O método de investigação histórica da paisagem urbana do Recife, Brasil	5
Nancy Duxbury	
Mapping Culture: Trajectories and issues in mapping cultures of place	28
Nuno Grancho	
The artist as a producer of urban colonial landscape in Diu	45
Paula Gomes da Silva	
Visão e método:	
contributo da ideia de sistema na leitura e construção da paisagem contemporânea	63
Pedro Maurício Borges	
História da Paisagem, uma narrativa para a ilha de São Miguel, Açores	83
Pedro da Luz Pinto	
Paisagem, Arquitetura, Projeto e Educação	98
Pedro Fidalgo	
A paisagem e os elementos visuais que a determinam	119
Pedro Machado Costa	
Paisagem do Movimento Moderno:	
Contribuição para a metodologia de investigação da paisagem	
através da análise do processo de projecto do Cemitério do Bosque, 1915-1940	134
Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro	
Contributos para o desenvolvimento de um Sistema de Interpretação	
Integrada da Paisagem centrado no estudo do seu Lugar Arquitectónico.	
Estudo de Caso do Parque Natural da Ria Formosa	177
Rolando Volzone	
Os eremitas da <i>pobre vida</i> e a construção da paisagem da Serra de Ossa	196
Rui Florentino	
O espaço exterior em relação ao homem	221
Sonia Gómez-Pardo Gabaldón	
El valor de los Paisajes	222
Susana Domingues	
O frio industrial (1978-81): que evidências na paisagem?	246
Teresa Madeira da Silva	
A acção do homem na paisagem através do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa:	
uma visão humanista da natureza	271
Vicente Collado Capilla	
Concepto y caracterización de los paisajes urbanos	288
Xosé L. Martínez Suárez, Cándido López González,	
Xosé M. Vázquez Mosquera, Cristina García Fontán y Alfonso Díaz Revilla	
A cidade como paisagem. As galerias da marinha. A corunha	313
Notas curriculares	333

ESTUDOS DE PAISAGEM

VOLUME IV

O MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA DA PAISAGEM URBANA DO RECIFE, BRASIL

Mirela Carina Rêgo Duarte

Resumo: Ao longo do século XIX a cidade do Recife, no litoral do nordeste do Brasil, foi representada em pinturas, desenhos, litografias e fotografias por diversos artistas estrangeiros e brasileiros. Tendo estas representações imagéticas como fonte de pesquisa, e apoiando-se na teoria de paisagem, formulou-se um método de investigação histórica da paisagem urbana para compreender a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife do século XIX. Com a aplicação do método proposto, a pesquisa contextualizou a produção das imagens entre as décadas de 1820 e 1890, identificando os autores e seus pontos de visadas. As análises mostraram como os olhares dos artistas se lançaram gradativamente sobre a cidade, optando por registrarem com mais frequência a entrada do porto até 1840, para só depois revelarem o núcleo urbano do Recife e, por fim, se deslocarem com familiaridade pelos espaços públicos na segunda metade do século. Neste movimento de descoberta da cidade no âmbito das representações imagéticas, os artistas inscrevem no século XIX uma noção de paisagem urbana do Recife ao materializarem nas imagens experiências paisagísticas compartilhadas entre eles, decodificando a cidade como paisagem.

Palavras Chave: Paisagem Urbana; Representação Imagética; História da Paisagem; Recife; Século XIX.

THE METHOD OF HISTORICAL INVESTIGATION OF URBAN LANDSCAPE OF RECIFE, BRAZIL

Mirela Carina Rêgo Duarte

Abstract: Throughout the nineteenth century, the city of Recife in the Brazilian northeast coast was represented in paintings, drawings, lithographs and photographs by foreign and brazilian artists. With those historical research sources and based on the theory of landscape, a method of historical investigation of the urban landscape was formulated to investigate the construction of the notion of Recife's townscape from the nineteenth century. The method of research contextualizes the production of images between 1820 and 1890 identifying its authors and their viewpoints. The analysis shows how the looks were cast gradually over the city, opting to register more often the harbor entrance until 1840, only to reveal the urban core of Recife and eventually move through public spaces with knowledge in the second half of the century. In this movement of exploring the city under the imagistic representations, artists illustrate the notion of Recife urban landscape in the nineteenth century by materializing on the images landscape experiences with the city and shared between them, identifying Recife in this period and decoding the city as townscape.

Keywords: Urban Landscape; Imagistic Representation; History of the Landscape; Recife; Nineteenth Century.

O MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA DA PAISAGEM URBANA DO RECIFE, BRASIL

Mirela Carina Rêgo Duarte

1 - INTRODUÇÃO

Desde o período da colonização portuguesa, ainda no século XVI, a cidade litorânea do Recife, no nordeste do Brasil, passou a ser representada através de imagens, textos e cartografia com o objetivo de criar dados que fornecessem uma visão do lugar em determinadas épocas, construindo uma interpretação da realidade para o conhecimento dos colonizadores. No século XVII, durante o período da colonização holandesa entre os anos de 1630 e 1654, essa interpretação da realidade foi pioneiramente construída no plano das artes pelas mãos de Frans Post, pintor de paisagens que acompanhou o conde Maurício de Nassau, responsável pela investida holandesa, em sua comitiva. Dentre suas obras, a gravura intitulada *Mauritiopolis* de 1647 (Fig. 1) apresenta, como tema principal, o casario do Recife e a entrada do porto protegida pelos arrecifes, demonstrando que o olhar do artista voltava-se também para a cidade com suas edificações cercadas pelas águas, além das vastas cenas da natureza que este Novo Mundo oferecia à época.

Depois da reconquista portuguesa do território recifense ainda no século XVII, a produção iconográfica do Recife diminuiu, e, de acordo com Ferrez (1984b), foi apenas no século XIX que esta produção foi retomada com maior intensidade, permitindo “acompanhar a evolução urbana do Recife, passo a passo, e isso com coleções de litografias extensas e bonitas, verdadeiros documentos históricos da vida da cidade” (Ferrez 1984b, 11). Esta retomada da produção imagética intensificou-se na medida em que a cidade crescia e se adensava, pois foi



Fig. 1: Detalhe da gravura *Mauritiopolis*, assinada por Frans Post (1645), publicada no livro de Gaspar Barlaeus de 1647. Fonte: Souto Maior and Dantas Silva 1992, 42.

ao longo do século XIX que o núcleo urbano do Recife teve seus limites alargados, e o que um dia tinha sido uma pequena aldeia de pescadores instalada numa península, expandiu da península para o continente e tornou-se uma cidade. O ano de 1823 é considerado um marco neste processo, quando o Recife foi oficialmente decretado cidade e, pouco tempo depois, capital da Província brasileira de Pernambuco (Souto Maior and Dantas Silva 1992, 20).

A partir de então, o Recife assumiu seu papel de principal centro portuário, comercial e administrativo da Província, vindo a receber obras de melhoramentos urbanos e projetos de estetização arquitetônica, urbanística e paisagística durante todo o século XIX. Tudo isso contribuiu para o desenvolvimento e aformoseamento da cidade, oferecendo melhores condições para se transitar pelas ruas e fruir das belezas da cidade oitocentista, o que também atraiu a presença de alguns viajantes que estiveram no Recife graças à abertura dos portos brasileiros ao comércio e ao trânsito de estrangeiros de várias nações após a chegada da Família Real portuguesa a partir de 1808. Esta presença estrangeira marcou o início de um período de fecunda produção de imagens da cidade, descortinando uma paisagem até então inédita, a paisagem urbana.

O Recife do século XIX que figura nas representações imagéticas constituiu o objeto de investigação deste estudo, colocado, portanto, no plano histórico. O problema que impulsionou a pesquisa reside no fato de que hoje, nas narrativas da história da cidade do Recife, essas representações imagéticas do século XIX são utilizadas muitas vezes para ilustrar apenas um cenário da cidade, apresentando os lugares onde se desenrolaram os fatos históricos e as

práticas sociais, ou onde se imprimiram as ações arquitetônicas e urbanísticas que desenharam a cidade ao longo dos anos. Além disso, elas também foram estudadas isoladamente, como peças autônomas, ou seja, do ponto de vista da iconografia recifense.

Entretanto, estas representações imagéticas da cidade não foram interpretadas na perspectiva de uma história da paisagem urbana do Recife, que compreende a noção de paisagem como uma aquisição cultural (Berque 1994, 1997; Roger 1997), construída através das maneiras de ler e de representar o espaço em determinadas épocas por determinados sujeitos (Corbin 2001). Sob este viés da história da paisagem, as diversas representações artísticas produzidas tornaram-se fontes de investigação de uma noção de paisagem culturalmente adquirida, conferindo a possibilidade de compreender a noção de paisagem urbana do Recife em sua historicidade e responder às perguntas: desde quando pode-se dizer que a cidade do Recife é contemplada e compreendida como uma paisagem urbana? Como ocorreu este fenômeno?

O desenvolvimento do método de investigação histórica da paisagem urbana surgiu do estabelecimento de uma relação entre a teoria da paisagem e as representações imagéticas produzidas pelos artistas no Recife do século XIX, possibilitando chegar a possíveis respostas para as perguntas formuladas.

2 - A TEORIA DE PAISAGEM, AS REPRESENTAÇÕES DE CIDADE E A PAISAGEM URBANA

O conhecimento da história da humanidade mostra que as cidades são invenções muito antigas, sendo possível compará-las com um palimpsesto¹ por conter e relatar, de maneira acumulativa, a história de cada sociedade. Já a noção de paisagem urbana é uma invenção humana relativamente recente, nascida da experiência de contemplação e representação da cidade enquanto paisagem (Maderuelo 2010). Sabe-se que a própria noção de paisagem passou por uma gênese quando o homem “recortou” a paisagem da natureza criando uma natureza-representada na pintura de paisagem (Simmel 2011). Neste sentido, não há paisagem se não houver o homem para ver, sentir e representar construindo-a culturalmente, pois sem o recorte da natureza proposto pela ação humana o que existe é apenas a natureza fluida e indivisível, segundo o entendimento em Simmel (2011).

A construção cultural da noção de paisagem se estruturou para o homem ocidental no período do Renascimento, por volta dos séculos XV e XVI na Europa, tendo a pintura como principal instrumento para a expressão desta noção, e o advento da perspectiva como a técnica que

¹ O tema do território como um palimpsesto continuamente escrito e redesenhado é explorado por André Corboz no texto *Le territoire comme palimpseste*, de 1983.

tornou esta expressão possível nas artes pictóricas ocidentais (Cauquelin 2007). Diante desta nova interpretação da realidade espacial, o homem criou a palavra “paisagem” para designar o novo gênero pictórico autônomo nas diversas línguas europeias (Berque 1994, 23). Portanto, é possível entender que a noção de paisagem não existiu nem sempre e nem em todo lugar, tratando-se de uma aquisição cultural. Para Berque (1994, 16), uma civilização paisagística, ou seja, aquela que desenvolveu a noção de paisagem em sua cultura, apresenta os seguintes critérios: Possuem uma ou mais palavras para dizer paisagem; possuem uma literatura, oral ou escrita, para descrever ou exaltar paisagens; possuem representações pictóricas de paisagens; possuem jardins para fruição da paisagem.

A teoria proposta por Roger (1997) no livro *Court traité du paysage* enfatiza o poder da arte na fundação da noção de paisagem, já que, para este autor francês, um *pays* se torna *paysage* através do processo da *artialização*², que pode dar-se *in visu* na pintura, e *in situ* na composição de jardins. Portanto, para este autor, tanto os jardins quanto as pinturas são representações artísticas necessárias para se demonstrar a noção de paisagem, em concordância com os critérios colocados por Berque (1994) que, com exceção das representações linguísticas, também evocam produções artísticas.

Porém, sabe-se que durante todo o período em que os homens produziram pinturas de paisagens que são resultado de uma *artialização in visu*, eles produziram também uma vasta iconografia de cidades, ou seja: representações de cidades foram elaboradas ao longo da história tanto quanto as de natureza, e muito antes que os homens comessem a falar de paisagem urbana associando a noção de paisagem à noção de “urbe”. Para compreender essa associação, Maderuelo (2010) elaborou uma investigação histórica dos “olhares sobre a cidade”, através das imagens artísticas produzidas, a fim de discutir o emergir da noção de paisagem urbana para a civilização ocidental. Para este autor, as representações do ambiente urbano não associaram, a princípio, a cidade à noção de paisagem, que nomeava quadros com predominância de cenas de natureza. Mas imagens de cidade remontam aos fins da Idade Média, como o afresco pintado por Lorenzetti entre 1337 e 1340 (Fig. 2) e que apresenta uma representação simbólica segundo a qual aquela sociedade compreendia o território humanizado. Na interpretação de Jakob (2013, 59), essa foi a primeira representação artística que esboçou a “natureza trabalhada pelo homem, a partir de um ponto de vista eminentemente urbano”, e, para alguns autores, pode ser interpretada como a primeira representação de paisagem da história do ocidente (Roger 2000, 34; Maderuelo 2010, 577).

² Trata-se de um neologismo a partir da palavra arte, que Alain Roger toma emprestado do texto *Sur des vers de Virgile* de Montaigne (ROGER, 1997, p.16).



Fig. 2: Trecho do afresco intitulado *Os efeitos do bom governo na cidade e no campo* de autoria de Ambrogio Lorenzetti, 1337/40. Fonte: Palazzo Pubblico di Siena, Italia (domínio público).

De uma maneira geral, as pinturas de paisagens eram produto de um fazer artístico que se desenvolveu primordialmente dentro do ambiente urbano desde o período do Renascimento, o que significa dizer que mesmo que as pinturas com cenas da natureza ou do campo fossem sempre associadas à noção de paisagem, elas eram comumente elaboradas por artistas inseridos num ambiente urbano. Mas para além desta condição urbana da própria elaboração das pinturas de paisagens, para Chenet (1994), a paisagem urbana seria o resultado de uma superação da contradição existente entre as noções de paisagem e de cidade, a primeira mais associada à natureza e a segunda à ação do homem. Segundo a autora, esta superação foi uma conquista própria do século XIX, e pode ser compreendida por meio dos ensaios de Charles Baudelaire sobre a pintura de paisagem e de seus próprios poemas, quando a condição urbana da vida do artista foi transposta com sucesso para a sua produção artística.

A cidade era o objeto de interesse de Baudelaire tanto quanto a paisagem, assunto que explorou enquanto crítico de arte no texto “Salão de 1859: A paisagem”, no qual Baudelaire apresenta um desejo de ver a cidade representada como paisagem, quando afirma que “estão faltando [...] um gênero que chamaria de bom grado de paisagem das grandes cidades, isto é, a coleção das grandezas e das belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e de monumentos” (Baudelaire 2010a, 58). Diante da inexistência do tema “cidade” nas obras expostas no Salão de 1859, Baudelaire menciona o trabalho em gravura de Charles Meryon (Fig. 3):

Raramente vi representada com maior poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os sinos mostrando com o dedo o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas colunas de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura atualizada, de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor (Baudelaire 2010a, 58-59).



Fig. 3: *Pont-au-change*, gravura de Charles Meryon, 1854.

Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York (domínio público)

Posteriormente, foram os desenhos de Constantin Guys que levaram Baudelaire (2010b) a escrever “O pintor da vida moderna”, texto em que estreita ainda mais as relações entre os temas citadinos e a arte da representação imagética. De certa forma, a maneira como Constantin Guys olhava para a cidade e a representava, estava em sintonia como a maneira como Baudelaire também a olhava: o tema da cidade fazia parte do gênio destes dois artistas, e é possível perceber como, através inserção de imagens da multidão, do flâneur, e da rua na sua poesia, Baudelaire parece traduzir com palavras os desenhos de Guys, sendo o contrário também possível de se afirmar.

Neste sentido, tanto Baudelaire quanto Constantin Guys, o exímio pintor da vida moderna, souberam traduzir a cidade enquanto paisagem. Chenet (1994) coloca que, da mesma forma como a associação entre paisagem e natureza é historicamente situada no século XVI, a aparição subversiva da cidade na paisagem que conduziu à formulação da noção da paisagem urbana está situada no século XIX e tem como um importante marco a publicação, em 1857, de um poema sobre a cidade que Charles Baudelaire intitulou “Paisagem”³. É possível visualizar uma imagem da cidade no seguinte trecho do poema:

As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E os vastos céus a recordar a eternidade.
É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento
E a lua derramar seu suave encantamento (Baudelaire 2012, 305).

³ Este poema, que inicialmente apareceu numa revista sob o título de Paisagem parisiense, é o primeiro de uma série de outros poemas sobre a cidade reunidos no livro *Quadros parisienses*, que em 1861 foi incorporado à segunda edição do livro *As flores do mal* (Chenet 1994, 35).

Charles Baudelaire e Constantin Guys tinham um *olhar* contemplativo voltado para a cidade. Apreciavam a cidade numa experiência paisagística, ou seja, da maneira como outros homens apreciavam a natureza ou os campos bucólicos. Não significa dizer que jamais a cidade havia sido apreciada neste sentido, mas que com estes artistas a experiência travada com a cidade pode ser qualificada como “paisagística” porque coube ao século XIX a decodificação da cidade enquanto paisagem, na medida em que ela se tornou alvo do interesse artístico ao mesmo tempo em que se passou a utilizar as expressões “paisagem da cidade” e, finalmente, “paisagem urbana”⁴, para se referir a esta nova interpretação da realidade construída no plano das artes.

Portanto, a aproximação entre as noções de “cidade” e de “paisagem” foi o resultado de um processo que conduziu à formulação de uma ideia de paisagem urbana para a cultura ocidental, graças ao desenvolvimento de uma sensibilidade para apreciar a cidade enquanto paisagem. Remetendo-nos à teoria de Roger (1997) é possível afirmar que a cristalização da noção de paisagem urbana decorreu também de um processo de *artialização in visu* da cidade, ou seja, “através da mediação do olhar” (Roger 1997, 16) na qual interessa o olhar do artista por trás das imagens, que se direciona para o objeto escolhido, enquadra e seleciona as visadas, para então materializa-las em imagem representada. São as representações imagéticas de cidade, elaboradas por artistas ao longo do século XIX, que revelam o que hoje pode-se chamar “consciência de paisagem urbana”, pois elas mostram, para além da cidade que se representa, o gosto do artista pela cidade e o seu olhar por trás da representação, que enquadra e seleciona elementos da cidade, e *artializa* essa realidade percebida (a cidade) atribuindo-lhe um sentido (de paisagem).

Esta compreensão da noção de paisagem urbana como uma construção cultural operada pela *artialização in visu* da cidade e historicamente situada no século XIX, contribui para alargar o tradicional enfoque paisagem como uma noção associada à natureza. Se durante séculos os artistas criaram “recortes” da natureza e os transformaram numa unidade autônoma chamada paisagem, como foi explicado por Simmel (2011), a partir do século XIX eles souberam também criar “recortes” da cidade e transformá-los numa unidade que Baudelaire chamava de “paisagem da cidade” e que, hoje, interpreta-se como paisagem urbana.

⁴ A primeira ocorrência que se conhece da expressão “paisagem urbana” consta na Advertência que precede o início do romance *Bruges-la-Morte* do escritor belga Georges Rodenbach de 1892 (Chenet 1994, 27; Jakob 2013, 189).

3 - O MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA DA PAISAGEM URBANA DO RECIFE

Para compreender como este fenômeno ocorreu na cidade do Recife, definiu-se um método de investigação histórica da paisagem urbana, tomando como ponto de partida a discussão teórica sobre a noção de paisagem como uma construção cultural, passível de ser situada na história (Berque 1994), e cujo processo de construção é operado pela *artialização* (Roger 1997). No que se refere à questão de ordem teórica, confrontou-se as teorias propostas por Berque e Roger considerando os pontos de convergência, ou seja, no que elas concordam e se complementam (Fig. 4), e nesta convergência de pensamento dos dois teóricos abrem-se dois caminhos para a investigação da paisagem: a partir das imagens e a partir dos jardins.



Fig. 4: Pontos de convergência entre as teorias de Berque e Roger com demarcação do caminho de investigação escolhido a partir da *artialização in visu*. Fonte: Esquema elaborado pela autora, 2014.

A escolha de se utilizar as imagens como material de investigação da pesquisa em detrimento dos jardins justifica-se nas pesquisas desenvolvidas por Maderuelo (2010) e Chenet (1994) sobre paisagem urbana e na ênfase dada às representações imagéticas na construção cultural desta noção. Neste sentido, destaca-se a função da “representação” neste processo, entendida como o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e dada a ler por diferentes grupos sociais (Chartier 1990). Então, a representação não é a realidade na sua essência e sim uma interpretação da realidade, pois nela o real assume um novo sentido para tornar-se “uma imagem presente em um objeto ausente” (Chartier 1990, 21). Argumenta-se que a cidade, percebida e *artializada* pelos artistas a partir do século XIX, assume um novo sentido nas representações, evocando a possibilidade de ser interpretada como paisagem urbana.

Teoricamente, sabe-se que a noção de paisagem urbana ocidental foi constituída em estreita relação com os olhares lançados sobre as cidades oitocentistas no contexto da Europa e transformados em representação imagética (Maderuelo 2009). Na pesquisa sobre a cidade do Recife, a adoção do recorte temporal no século XX se deve ao entendimento de que esta noção

se expandiu para o Brasil graças à troca cultural e artística entre os continentes naquele momento, em decorrência, também, da presença dos viajantes estrangeiros neste período, o que contribuiu para a constituição de uma noção de paisagem das cidades brasileiras, dentro e fora do Brasil. Já do ponto de vista empírico, considerou-se também o fato de que, oficialmente, o Recife deixou de ser uma vila e tornou-se uma cidade instituída através de Decreto Oficial na década de 1820, um importante marco temporal no início do século XX.

Assim, a investigação histórica da paisagem urbana do Recife, que buscou compreender desde quando a cidade do Recife é contemplada e compreendida como uma paisagem urbana, e como este fenômeno ocorreu, foi desenvolvida a partir de três etapas metodológicas: 1) a definição de um corpo documental, 2) a análise do corpo documental, e 3) a interpretação do material analisado.

Para a definição de um corpo documental, ou *corpus* de análise, foi feita uma coleta das imagens do Recife produzidas no século XIX, e em seguida uma seleção que eliminou uma série de imagens dispensáveis para a pesquisa por não identificarem o núcleo urbano do Recife, a exemplo de imagens de edificações isoladas e de tipos humanos e costumes sociais, ou por apresentarem localizações imprecisas da cidade do Recife, não sendo possível relacionar a imagem a uma planta da cidade do Recife no período estudado.

Para a coleta, consultou-se fontes primárias em arquivos físicos e digitais de algumas instituições brasileiras: Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Sales (ambas no Rio de Janeiro), Museu do Estado de Pernambuco, Museu da Cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco (todas em Recife). Também foram consultadas publicações que reproduzem as imagens, ou seja, os álbuns iconográficos do Recife: *Iconografia do Recife século XIX*; *Velhas Fotografias Pernambucanas*; *O Recife de Emil Bauch - 1852*; *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 - 1855*; *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte, 1865* (Todos organizados por Gilberto Ferrez, especialista em iconografia brasileira); *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes: 1878* (organizado por Paulo Bruscky); e *Atlas histórico-cartográfico do Recife* (organizado por José Luiz Mota Menezes).

A coleta resultou num material composto por aproximadamente 300 imagens, das quais se eliminou mais de uma centena, restando 171 imagens que formaram o corpo documental da pesquisa.

A análise do corpo documental, foi iniciada com a identificação da autoria das imagens (algumas constando como 'autor desconhecido'), do ofício artístico do autor (o que variou entre pintor, pintor de paisagem, desenhista, aquarelista, litógrafo, gravador e fotógrafo), a técnica utilizada

na representação das imagens coletadas, a quantidade de imagens elaboradas por cada autor, e o ano de produção das imagens (Tabela 1). Esta sistematização inicial do corpo de análise mostrou que as 171 imagens coletadas foram elaboradas por um total de 27 autores, entre conhecidos e desconhecidos, num intervalo de 68 anos, exatamente entre 1821 e 1889. Assim, foi possível estabelecer um recorte temporal preciso para a pesquisa.

Autor/artista	Ofício	Técnica utilizada	Qtd. de imagens	Ano
Augustus Earle	Pintor de paisagens, costumes e retratos	Desenho/gravura	1	1821
Maria Graham	Artista amadora	Desenho - sépia	1	1821
Charles Landseer	Desenhista, aquarelista e pintor	Desenho	4	1825/26
Emeric Essex Vidal	Aquarelista amador	Pintura - aquarela	1	1827
Secretan	Desenhista, litógrafo	Desenho/litografia	1	1827
R. Schmidt	Pintor	Pintura - aquarela	1	1826/32
Anônimo	-	Desenho	1	1836/1839
Anônimo	-	Pintura - aquarela	1	1840
Anônimo	-	Desenho/litografia	2	1840
W. Bässler	Litógrafo	Desenho/cromolitografia	6	1847
H. Lewis	Desenhista	Pintura - sépia	1	1848
Charles Fredricks	Artista-fotógrafo	Fotografia	3	1851
Emil Bauch	Pintor de paisagem e retratos; litógrafo	Pintura/cromolitografia;	10	1852
Friedrich Hagedorn	Pintor de paisagens, aquarelista; litógrafo	Desenho/litografia	3	1855
A. Ridoux	Litógrafo	Desenho/litografia	3	1859
Augusto Stahl	Artista-fotógrafo	Fotografia	14	1855/1859
Alphonse Besson	Litógrafo	Desenho/litografia	1	1860
João Ferreira Vilela	Artista-fotógrafo	Fotografia	11	1855/1870
Manuel Ricardo Couto	Desenhista	Desenho/litografia	1	1864
Luís Schlappriz	Desenhista e gravador	Desenho/litografia	15	1865
Guilherme Gaensly	Artista-fotógrafo	Fotografia	5	1870/1885
Marc Ferrez	Artista-fotógrafo	Fotografia	9	1875
F.H. Carls.	Gravador	Desenho/cromolitografia	26	1878
Ducasble	Artista-fotógrafo	Fotografia	1	1883
Moritz Lamberg	Artista-fotógrafo	Fotografia	47	1858 - 1885
Telles Júnior	Pintor paisagista	Pintura - óleo sobre tela	1	1886
Anônimo	-	Gravura	1	1889
Total de artistas			Total de imagens	Período de abrangência
27			171	1821 - 1889

Tabela 1: Síntese do conteúdo do corpo documental da pesquisa. Fonte: A autora

Em seguida, foi feito um exame sistemático do corpo documental, quando foram observadas empiricamente as regularidades ou recorrências nos temas das 171 imagens, e cujo agrupamento por semelhança resultou na identificação de seis temas nas representações imagéticas do Recife do século XIX: 1) Arrecifes/Porto; 2) Cais; 3) Pontes; 4) Largos/Pátios; 5) Ruas; 6) Vistas gerais.

Partindo da identificação dos temas, as imagens foram ordenadas por período e tema, da

década de 1820 à década de 1890. Com este ordenamento foi possível visualizar uma distinção entre três períodos dentro do recorte temporal da pesquisa: da década de 1820 à década de 1840, quando houve baixa produção imagética da cidade (apenas 13 imagens), contemplando apenas 4 dos 6 temas identificados; da década de 1840 à década de 1860, um período em que aumentou a quantidade de imagens, também marcado pelo início da produção de fotografias da cidade e pela produção de dois álbuns litográficos com imagens do Recife para fins de comercialização, o que contribuiu para que os 6 temas identificados pela pesquisa fossem contemplados por imagens deste período; e finalmente da década de 1860 à década de 1890, um período em que se intensificou a produção de imagens da cidade, com ênfase na produção fotográfica, quando os 6 temas foram contemplados por uma grande quantidade de imagens.

De posse do material ordenado e categorizado, o processo analítico se desdobrou com a finalidade de compreender para quais elementos do Recife os olhares dos artistas se voltavam com maior interesse, identificando algumas preferências visuais destes artistas ao longo do século. Para isso, interessou entender a posição dos artistas a partir de onde as visadas foram capturadas e a relação entre os elementos representados nas imagens e o desenvolvimento da cidade, ou seja, a forma como a expansão e as modificações do núcleo urbano do Recife foram acompanhados pelos olhares desses artistas em suas representações ao longo do século, resultando numa análise morfológica com a localização das visadas em mapas⁵.

A interpretação do material analisado, partiu do cotejo da produção das imagens com a história da cidade e a teoria de paisagem, a fim de compreender de que forma estes artistas apreenderam o Recife ao longo do século XIX nos diferentes contextos urbanos que a cidade vivenciava em cada um dos três períodos do recorte temporal, e como apresentaram através do gesto de *artialização in visu* da cidade, a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife.

O suporte teórico utilizado e sua relação com o objeto da pesquisa pode ser observado no esquema gráfico da Fig. 5 a seguir:

⁵ A produção dos mapas analíticos para cada período estudado (1820-1840; 1840-1860; 1860-1890) levou em consideração a morfologia urbana em cada um dos períodos, considerando que a cidade cresceu em se adensou, tendo sua morfologia se modificado ao longo do século XIX. Assim, para o desenho dos mapas utilizou-se como base para o 1º período o *Plano do Porto e Praça de Pernambuco e seu Contorno Meridional e Occidental* de 1827 (Arquivo do Estado Maior do Exército), para o 2º período a *Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes* de 1855 (Arquivo Público Estadual), e para o 3º período a *Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes* de 1875 (Biblioteca Nacional).

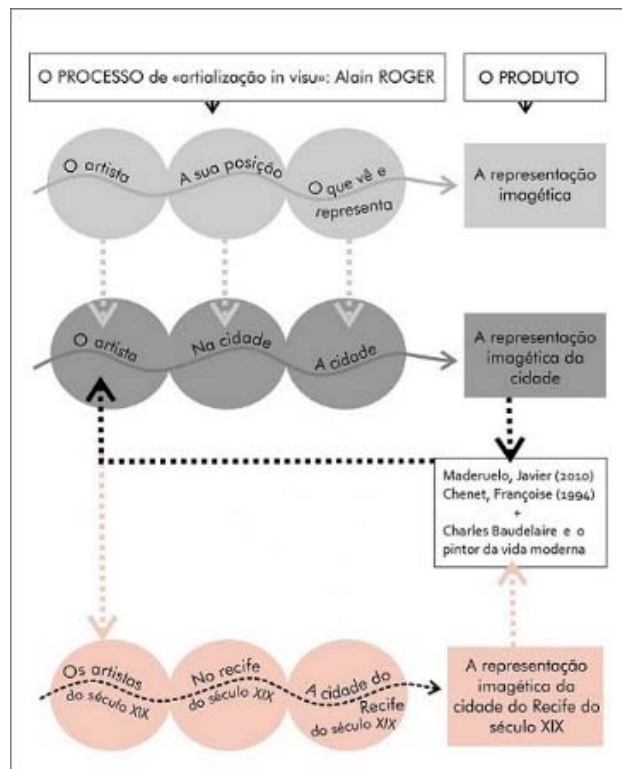


Fig. 5: Desenho da relação entre teoria e empiria na interpretação da paisagem urbana do Recife. Fonte: Esquema elaborado pela autora, 2014

1 - APLICAÇÃO DO MÉTODO: A PAISAGEM URBANA NAS REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DO RECIFE DO SÉCULO XIX

Entre as décadas de 1820 e 1890 descortinou-se, aos poucos, a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife, quando a cidade passou a ser apreendida e representada como uma paisagem, o que pode ser observado no trabalho dos artistas que registraram nas imagens suas experiências paisagísticas com a cidade por meio do processo de *artialização in visu* (Roger 1997).

Este descortino foi observado na análise das imagens a partir da contextualização de suas produções na história da cidade do Recife do século XIX. Esta contextualização possibilitou sucessivas aproximações com o Recife do século XIX por meio das representações imagéticas, e culminou na identificação de três marcos históricos principais que guiaram a narrativa da paisagem urbana:

1. A passagem dos viajantes estrangeiros, na primeira metade do século XIX, quando o Recife vivenciava um contexto de cidade portuária, descortinando assim uma paisagem de cidade portuária.

2. As obras de melhoramentos urbanos empreendidas pelo então presidente da Província, nos meados do século XIX, e a estruturação de um contexto urbano favorável à produção de imagens que descortinaram uma paisagem de cidade melhorada.
3. A estetização da cidade através da implantação dos primeiros jardins públicos na segunda metade do século XIX, e a configuração de um contexto urbano voltado para a qualidade estética, descortinando uma paisagem de cidade embelezada.

4.1 - Paisagem da cidade portuária

No início do século XIX, a cidade do Recife tinha um dos portos mais movimentados do Brasil, e “com a abertura dos portos, o Recife passou a ser parada obrigatória dos viajantes estrangeiros. A sua paisagem passou a ser descrita, com maior frequência, nos seus relatos e livros de viagens, cheios de impressões e descrições pormenorizadas de cenas de nossa vida urbana” (Souto Maior and Dantas Silva 1992, 19). Neste contexto, viajantes estrangeiros, sobretudo ingleses e franceses iniciaram uma narrativa imagética da paisagem recifense nos primeiros anos do século XIX, e como núcleo urbano do Recife neste período era pouco desenvolvido, a ênfase dos registros estavam nos elementos naturais, com a presenças marcantes do extenso mar diante da cidade, e do porto cuja entrada era naturalmente demarcada por uma cadeia de arrecifes, com a cidade aparecendo apenas como pano de fundo nas imagens (Fig. 6).

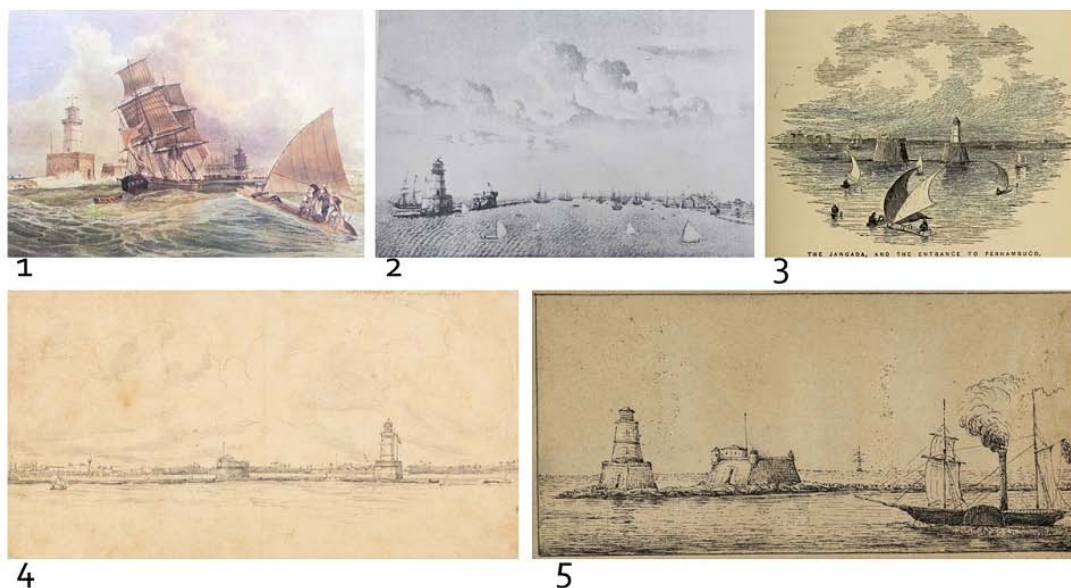


Fig. 6: As principais imagens do Recife no início do século XIX. Data e autoria: 1) Marinheiro inglês Emeric Essex Vidal, 1827; 2) Viajante suíço Secretan, 1827; 3) Desenhista anônimo, 1840; 4) Artista inglês Charles Landseer, 1825; 5) Desenhista anônimo, 1836/39. Fonte: Arquivos diversos.

A localização da cidade junto ao mar, protegida da fúria das ondas pela cadeia de arrecifes, conferia ao Recife uma vocação de cidade portuária diante da imensa frente marítima. Além disso, a predominância do transporte marítimo no deslocamento entre o Brasil e outros países reforçava essa visão marcante do Recife a partir do mar, proporcionando aos viajantes estrangeiros um primeiro contato visual com os elementos que mais caracterizavam esta vocação principal: o farol da Barra e o forte do Picão, colocados sobre a extremidade norte dos arrecifes que guardavam as embarcações em segurança no porto. São esses elementos que compunham um conjunto que foi bastante apreendido nas imagens da década de 1820 até a década de 1840, conformando um recorte do Recife que foi escolhido como preferência visual entre os artistas (Figura 7), apreendido a partir do próprio mar que, na condição de mirante se destacou como o principal responsável pelo descortino da cidade essencialmente portuária.

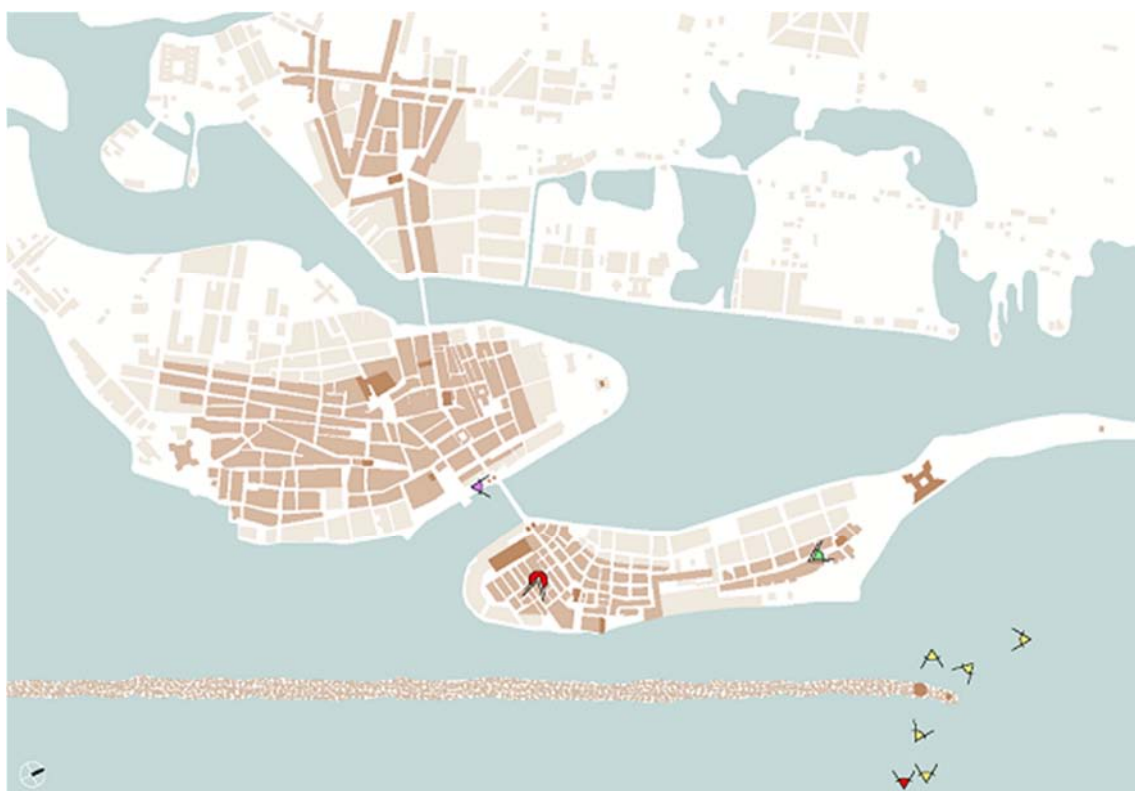


Fig. 7: Análise morfológica com demarcação das visadas registradas em imagens entre 1820 e 1840.

Fonte: A autora, 2014

A beleza que os estrangeiros enxergavam na precária cidade do Recife era traduzida na vista apreendida a partir da embarcação ainda no mar, possibilitando ver o conjunto da cidade imersa em meio ao ambiente ainda bastante natural, formando o que muitas vezes eles chamavam de

paisagem pitoresca, pois muitas vezes os seus olhares já eram educados pela pintura de paisagem e criavam imagens prévias que agiam no momento da percepção do mundo sensível. Portanto, “autêntico representante da civilização nos trópicos, caberia ao viajante captar, através de seus olhos de conquistador, todas as potencialidades daquele estado de ‘pura natureza’. Olhos que devem registrar todas as singularidades com relação a outras terras percorridas” (Dantas 1992, 59).

4.2 - Paisagem da cidade melhorada

Nos meados do século XIX, o olhar dos artistas ultrapassa a entrada do porto e avança em direção à cidade registrando nas imagens aspectos do núcleo urbano do Recife que não haviam sido representados anteriormente: as ruas, os largos e as pontes passam a compor o repertório imagético da cidade (Figura 8). Pode-se dizer que é a partir dos últimos anos da década de 1840 que os artistas descobrem o núcleo urbano do Recife e o transpõem para as imagens, passando a incluir também a imagem fotográfica a partir da década de 1850 como ferramenta para registro desse núcleo urbano recém-descoberto no âmbito artístico.



Fig. 8: As principais imagens do Recife nos meados do século XIX. Data e autoria: 1) Artista desconhecido, Litografia de W. Bäessler, 1847; 2) Artista desconhecido, Litografia de W. Bäessler, 1847; 3) Desenhista inglês H. Lewis - inglês, 1848; 4) Fotógrafo norte-americano Charles Fredricks, 1851 (primeira imagem com aspectos de uma rua recifense, a Rua da Aurora); 5) Pintor alemão Emil Bauch, 1852; 6) Fotógrafo Augusto Stahl, 1855. Fonte: Arquivos diversos

Neste período, a cidade tornou-se objeto de preocupação estética do ponto de vista arquitetônico e urbanístico com a campanha empreendida pelo engenheiro militar João Bloem, um alemão contratado como 'Encarregado da Architectura da Cidade' que estabeleceu regras para intervenções arquitetônicas e urbanísticas no Recife (Souza 2002, 185). Além disso, durante a gestão do Presidente da Província Francisco do Rêgo Barros entre os anos de 1837 e 1844, surgiram as novas "Determinações de Arquitetura, Regularidade e Aformoseamento da Cidade" para instruir na padronização das ruas, publicadas no *Livro das Posturas da Câmara Municipal do Recife - 1839/1840*, e tornando-se referência para as novas atitudes de ordenamento da cidade (Souza 2002, 187).

Neste contexto de melhoramentos, a vida urbana do Recife se modificou na medida em que as condições urbanas da cidade melhoraram, e as ruas encheram-se de estabelecimentos que atraíam a população e animavam a vida da cidade. Muitos artistas se inseriram nesta vida urbana fazendo seus registros imagéticos, e em 1847 foi lançado o primeiro álbum litográfico com imagens do Recife intitulado *VI Ansichten von Pernambuco und seiner Umgebung* (Série de seis vistas de Pernambuco e seus arredores), editado em Dresde na Alemanha por W. Bassler com desenhos de um artista desconhecido. Posteriormente, o artista alemão Emil Bauch fez doze imagens do Recife entre os anos de 1849 e 1852 publicando-as no segundo álbum litográfico da cidade, *Souvenirs de Pernambuco*, com o auxílio do litógrafo também alemão F. Kaus. Para Ferrez (1984a) "o artista pintor quis nos mostrar a cidade do Recife, que acabava de sofrer grandes, duradouras e mesmo revolucionárias reformas, executadas durante o governo (1837-44) esclarecido e progressista de Francisco do Rego Barros" (Ferrez 1984a, 03).

Além dos álbuns litográficos, neste período também se destacou a produção fotográfica de Charles Fredricks, um norte-americano que em 1851 fez a mais antiga foto conhecida da cidade do Recife e o primeiro registro imagético de uma rua do Recife, a rua da Aurora, numa época em que era mais comum o uso da fotografia para retratos de pessoas e famílias (Ferrez 1988). Com a análise morfológica foi possível perceber como a produção das imagens do Recife entre os anos de 1840 e 1860 se deslocou da entrada do porto para dentro da cidade (Fig. 9).



Fig. 9: Análise morfológica com demarcação das visadas registradas em imagens entre 1840 e 1860.

Fonte: A autora, 2014

Assim, ao apreciarem as belezas decorrentes dos melhoramentos da cidade, os artistas produziram as imagens que, através do gesto de *artialização in visu* do núcleo urbano do Recife, traduziam a paisagem da cidade melhorada. Neste sentido, as medidas que tanto melhoraram os aspectos da cidade, foram, em grande parte, responsáveis pelo desenvolvimento desse interesse pela cidade por parte dos artistas, que culminou no posterior processo de *artialização*, um importante passo na construção de uma noção de paisagem urbana do Recife.

4.3 - Paisagem da cidade embelezada

A segunda metade do século XIX no Recife foi marcada por um processo de embelezamento da cidade com o ajardinamento dos logradouros e o surgimento dos primeiros jardins públicos, entre outros importantes melhoramentos urbanos. Com a novidade dos jardins, ao mesmo tempo em que a cidade era embelezada, a quantidade de imagens do Recife aumentou consideravelmente, com uma intensa produção de fotografias e cromolitografias, o que contribuiu para o registro e divulgação da cidade embelezada. Foi nesse período que os olhares dos artistas invadiram os espaços públicos do Recife e as imagens dominaram a cidade que havia sido “descoberta” nos meados do século.

No ano de 1863, o alemão Franz Heinrich Carls que possuía uma Casa Litográfica no Recife, empreendeu a edição de um álbum litográfico com vistas da cidade desenhadas pelo artista suíço Luís Schlappriz. Anos depois, em 1878, Carls lançou um segundo álbum cromolitográfico com desenhos seus e de seus colaboradores. Esses dois trabalhos artísticos editados pela firma de Carls demonstram a sua intenção em promover o registro e a divulgação da cidade do Recife na segunda metade do século XIX. Além dos álbuns, que foram amplamente comercializados na época, outros artistas que estavam no Recife fizeram seus registros da cidade (Figura 10), especialmente os fotógrafos, como o alemão Moritz Lamberg, que registrou os jardins públicos da cidade e suas ruas, cais, largos, pontes e o porto.



Fig. 10: As principais imagens do Recife na segunda metade do século XIX. Data e autoria: 1) Desenhista suíço Luís Schlappriz, 1865; 2) Desenhista suíço Luís Schlappriz, 1865; 3) Fotógrafo alemão Moritz Lamberg, 1880; 4) Gravador alemão F. H. Carls, 1878; 5) Gravador alemão F. H. Carls, 1878; 6) Fotógrafo alemão Moritz Lamberg, 1880. Fonte: Arquivos diversos

É interessante perceber como, apesar do porto continuar desempenhando sua função de porta da cidade, neste período também era possível chegar no Recife de trem e desembarcar na estação dentro da própria cidade, o que mudou, em parte, a experiência de apreensão visual da cidade que antes acontecia a partir do mar. Assim, os pontos de visadas dos artistas se multiplicaram dentro dos espaços da cidade (Figura 11), o que indica que neste período os artistas já se deslocavam com familiaridade pela cidade que, passando por mais um processo de estetização, tornou-se definitivamente um objeto de interesse artístico.

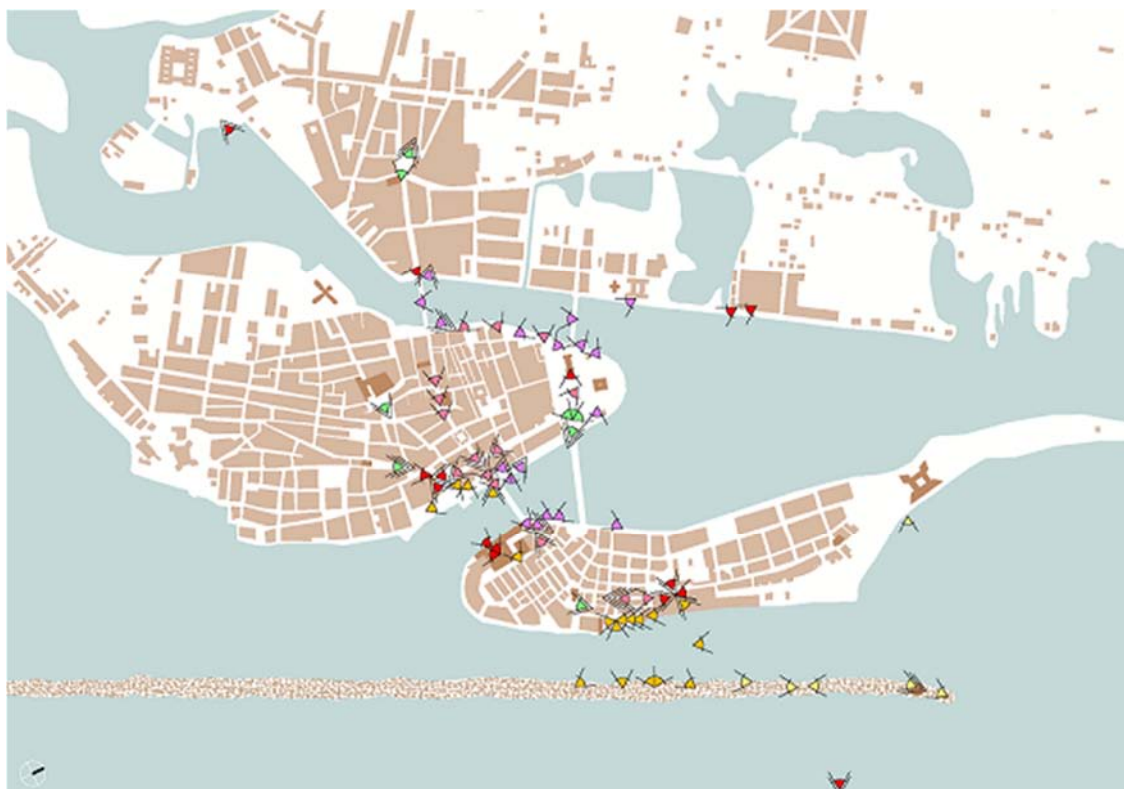


Fig. 11: Análise morfológica com demarcação das visadas registradas em imagens entre 1860 e 1890.

Fonte: A autora, 2014.

Destaca-se, neste período, a ocorrência de representações imagéticas da ponte do Recife, um dos elementos urbanos mais tradicionais da cidade e que permaneceu simbolizando uma preferência visual nas imagens da segunda metade do século. Com sua estrutura modernizada, a ponte atraiu muitos olhares dos artistas que a apreciaram e registraram, e junto aos jardins e às ruas, a ponte do Recife encarnou com maestria a imagem da cidade embelezada, cuja paisagem os olhares atentos dos artistas souberam traduzir enquanto paisagem urbana.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO MÉTODO À COMPREENSÃO DE UMA NOÇÃO DE PAISAGEM URBANA DO RECIFE

Os resultados obtidos com a aplicação do método de investigação histórica da paisagem urbana do Recife apresentaram, de uma maneira geral, um movimento de descoberta da cidade que conduziu os olhares dos artistas da entrada do porto para dentro da cidade. Assim, a pesquisa demonstrou como o núcleo urbano do Recife passou a ser apreendido nas representações imagéticas, ao mesmo tempo em que a própria quantidade de imagens de cidade aumentava consideravelmente.

Foi na comunhão entre os olhares dos artistas com a cidade do Recife, que se tornou possível a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife ao longo do século XIX. Isto porque, da cidade portuária para a cidade melhorada, e desta para a cidade embelezada, cresceu o interesse dos artistas em ver e registrar a cidade ao mesmo tempo em que os melhoramentos e embelezamentos da própria cidade incitavam os olhares a pousarem-se sobre ela. Neste encontro descobrimos como o interesse e o gosto pela cidade foram despertados nos artistas, mostrando que ela tornava-se parte dos seus gênios, algo essencial para se compreender a cidade enquanto paisagem, aportando em Baudelaire (2010a; 2010b) o entendimento do fenômeno do ponto de vista artístico.

Para Baudelaire, na Paris do século XIX, a paisagem da cidade construía-se no olhar do pintor da vida moderna que apresentava, através das suas pinturas, o espetáculo paisagístico que a cidade oferecia. Como um exímio flâneur, o pintor entregava-se às ruas, e em meio à multidão decifrava a cidade e decodificava-a como uma paisagem, mas diferente da paisagem bucólica, tratava-se agora de uma paisagem urbana. Entretanto, é Rezende (2005, 101) quem nos lembra que “o flâneur (...) não se depararia no Recife com as trilhas da modernidade parisiense, com as suas galerias, vitrines e grande agitação cultural das vanguardas artísticas e literárias. A sua trilha seria bem outra”. Esta cidade da costa brasileira, apesar de ter expandido seus limites geográficos ao longo do século XIX para acomodar uma população que havia saltado de 25.000 habitantes na primeira metade do século para aproximadamente 100.000 na segunda metade, ainda “estava longe de possuir indústrias fumacentas ou leva de trabalhadores urbanos livres reivindicando melhores condições de vida” (Dantas 1992, 38) como nas grandes metrópoles mundiais. Mas, se não vivenciava uma modernidade e uma urbanidade nos moldes internacionais, experimentava uma modernidade à brasileira, com sua paisagem urbana bem definida por meio das imagens.

6 - BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles. 2010a. “Salão de 1859: A paisagem.” In: *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*, edited by Daniela Kern, 51-61. Porto Alegre: Sulina
- Baudelaire, Charles. 2010b. “O pintor da vida moderna.” In: *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*, edited by Daniela Kern, 82-127. Porto Alegre: Sulina
- Baudelaire, Charles. 2012. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Berque, Augustin. 1994. “Paysage, milieu, histoire.” In *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, edited by Augustin Berque, 346-359. Paris: Ed. Champ Vallon

- Berque, Augustin. 1997. "El nacimiento del paisaje en China." In: *El Paisaje. Huesca: Arte y Naturalesa*, edited by Javier Maderuelo. Huesca: Actas del segundo curso, editado por la Diputación de Huesca (Espanha)
- Cauquelin, Anne. 2007. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes
- Chartier, Roger. 1990. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil
- Chenet, Françoise. 1994. "L'invention du paysage urbain." *Romantisme* 83 : 27-38. Accessed January 31, 2017. doi: 10.3406/roman.1994.5932
- Corbin, Alain. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris: Les éditons Textuel
- Dantas, Ney Brito. 1992. "*Entre Coquetes e Chicos-Machos: uma leitura da paisagem urbana do Recife na primeira metade do século XIX*." PhD diss., Universidade Federal de Pernambuco
- Ferrez, Gilberto. 1984a. *O Recife de Emil Bauch - 1852*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- Ferrez, Gilberto. 1984b. *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 - 1855*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE
- Ferrez, Gilberto. 1988. *Velhas fotografias pernambucanas: 1851 - 1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual
- Jakob, Michel. 2013. *Le paysage*. Paris: Infolio
- Maderuelo, Javier. 2009. "Miradas sobre la ciudad." In: *Paisaje e historia*, edited by Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, CDAN
- Maderuelo, Javier. 2010. "El paisaje urbano [The urban landscape]." *Estudios Geográficos* LXXI 269, 575-600. Accessed January 31, 2017. doi: 10.3989/estgeogr.201019
- Rezende, Antônio Paulo. 2005. *O Recife: Histórias de uma cidade*. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife
- Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard
- Roger, Alain. 2000. "La naissance du paysage en occident." In: *Arte e paisagem: a invenção da natureza, a evolução do olhar*, edited by Heliana A. Salgueiro. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP
- Simmel, Georg. 2011. "A filosofia da paisagem." In: *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*, edited by Adriana V. Serrão, 42-52. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011
- Souto Maior, Mário and Dantas Silva, Leonardo. 1992. *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura
- Souza, Maria Ângela de Almeida. 2002. "*Posturas do Recife Imperial*." PhD diss., Universidade Federal de Pernambuco

MAPPING CULTURE: TRAJECTORIES AND ISSUES IN MAPPING CULTURES OF PLACE

Nancy Duxbury

Abstract: Landscape can be viewed as a platform for a plurality of site-specific meanings, stories, memories, and attachments both contemporary and historical. From this perspective, the interdisciplinary field of cultural mapping may provide conceptual and methodological insights for research. *Cultural mapping* embraces both an interdisciplinary field of research and an insight-generating praxis. From an operational perspective, cultural mapping is defined as “a process of collecting, recording, analyzing and synthesizing information in order to describe the cultural resources, networks, links and patterns of usage of a given community or group” (Stewart, 2007, p. 8). Often undertaken with social, economic, and political/civic aims in mind, cultural mapping processes are used to provide an account of what is there (e.g., existing practices and assets) as well as to detect gaps and articulate alternate perspectives, knowledges, and aspirations.

Cultural mapping is a complex and dynamic field, encompassing a wide variety of methodologies informed by a range of intellectual disciplines as well as context-specific knowledges and practices. The evolution of cultural mapping combines academic and artistic research with approaches developed in policy, planning, and advocacy contexts. The current methodological contours of cultural mapping have been informed by five main trajectories: community empowerment and counter-mapping, cultural policy, municipal governance, mapping as artistic practice, and academic inquiry (Duxbury, Garrett-Petts, and McLennan, 2015). Within this context, researchers and practitioners are wrestling with questions such as: What counts as culture? How to map intangibles? How to encourage and advance experimentation to address

such issues in creative ways? and How to connect cultural mapping processes and findings with planning and policy contexts?

In cultural policy or planning contexts, cultural mapping projects tend to begin with an 'inventory approach', developing an accounting of tangible cultural assets, heritage resources, cultural venues, and arts and cultural organizations. This provides information to identify relationships, clusters, and gaps, and to plan and act from this knowledge base. In many locales, locally focused participative cultural mapping projects exploring memories, cultural and other assets, issues, and desires of residents can also be observed. In these projects, cultural mapping forms a conversational platform and meeting place, enabled through various face-to-face workshops as well as crowdsourcing online platforms. Other humanistic, often artist-led cultural mapping projects tend to explore perception and attachment to place from a more individualized perspective.

The maps emerging from contemporary cultural mapping work do not propose to make physical spaces static, to connote ownership, or to claim territory. Instead, they aim to articulate and make visible the multi-layered cultural aspects and meanings of a particular place; reflect and privilege pluralistic local knowledges, perceptions of importance, and ways of understanding; and highlight the dynamic lives of places in their complexity, diversity, and richness. Thus, in cultural mapping projects today, literal and geographic relationships between culture and mapping are giving way to, or providing space for, broader inquiries into alternative representations of human-place relations and the ideas we use to mark and navigate.

As a collective, participatory process, cultural mapping provides a platform for acknowledging and discussing multiple meanings, histories, and values of a shared place and interrogating absences and silences. The use-contexts for cultural mapping processes and the mapping outcomes typically go far beyond academia. Cultural mapping projects create a knowledge base that may give tangibility to traditional knowledge and perspectives. The process can lead to significant awareness raising of different realities and perspectives, public discussions and knowledge exchange, and remembering and revitalization of cultural traditions and histories. Strengthening connections to policy and planning systems will enable cultural mapping to more effectively bridge research and practice, and enhance its contributions to public knowledge, action, and the collective well-being engendered by a deeper knowledge of the place and landscapes we inhabit.

Keywords: Cultural Mapping; Cultural Platform; Cultural Goods; Inventory; Survey.

MAPPING CULTURE: TRAJECTORIES AND ISSUES IN MAPPING CULTURES OF PLACE

Nancy Duxbury

Resumo: A paisagem pode ser vista como plataforma para uma pluralidade de significados específicos de um local, das suas histórias, memórias e associações contemporâneos e históricas. Nesta perspectiva, o campo interdisciplinar do mapeamento cultural pode fornecer conhecimentos conceptuais e metodológicos para a investigação. O mapeamento cultural abrange tanto o campo de pesquisa interdisciplinar como uma práxis geradora de percepção. Do ponto de vista operacional, o mapeamento cultural é definido como "um processo de coleta, registo, análise e síntese informativa para descrever os recursos culturais, redes, vínculos e padrões de uso de uma determinada comunidade ou grupo" (Stewart, 2007, p 8). Muitas vezes realizadas com objetivos sociais, económicos e políticos / cívicos, os processos de mapeamento cultural são usados para fornecer uma explicação do que existe (por exemplo, práticas e ativos existentes), bem como para detectar lacunas e articular perspectivas alternativas, conhecimentos e aspirações.

O mapeamento cultural é um campo complexo e dinâmico, englobando uma ampla variedade de metodologias instruídas por uma gama de disciplinas intelectuais, bem como conhecimentos e práticas específicas do contexto. A evolução do mapeamento cultural combina pesquisa académica e artística com abordagens desenvolvidas em contextos de políticas, planeamento e advocacia. Os atuais contornos metodológicos do mapeamento cultural foram estabelecidos por cinco trajetórias principais: empoderamento e contra-mapeamento da comunidade, política cultural, gestão municipal, mapeamento como prática artística e pesquisa académica (Duxbury, Garrett-Petts e McLennan, 2015). Neste contexto, pesquisadores e profissionais debatem-se com questões do tipo: O que conta como cultura?; Como mapear intangíveis?; Como encorajar e avançar a experimentação para abordar essas questões de forma criativa?; e Como conectar processos e descobertas de mapeamento cultural com contextos de planeamento e política? Em contextos de política cultural ou de planeamento, os projetos de mapeamento cultural tendem a começar com uma "abordagem de inventário", desenvolvendo uma contabilidade de

ativos culturais tangíveis, recursos patrimoniais, espaços culturais e organizações artísticas e culturais. Isso fornece informações que permitem identificar relações, clusters e lacunas, e planejar e agir a partir dessa base de conhecimento. Em muitos lugares, também podem ser observados projetos de mapeamento cultural participativo focados localmente, explorando memórias, bens culturais e outros, tais como quesitos e desejos dos moradores. Nesses projetos, o mapeamento cultural forma uma plataforma de diálogo e um ponto de encontro, permitido meio de workshops presenciais e crowdsourcing de plataformas on-line. Outros projetos de mapeamento cultural humanísticos, muitas vezes conduzidos por artistas, tendem a explorar a percepção e o apego ao lugar a partir de uma perspectiva mais individualizada.

Os mapas que emergem do trabalho de mapeamento cultural contemporâneo não se propõem tornar estáticos os espaços físicos, a conotar a propriedade ou a reivindicar o território. Em vez disso, visam articular e tornar visíveis os aspectos culturais e os significados multicamadas de um determinado lugar; Refletir e privilegiar conhecimentos locais pluralistas, percepções de importância e formas de compreensão; E destacar a vida dinâmica dos lugares em sua complexidade, diversidade e riqueza. Assim, hoje em dia, nos projetos de mapeamento cultural, as relações literais e geográficas entre a cultura e o mapeamento estão cedendo ou fornecendo espaço para pesquisas mais amplas sobre representações alternativas dadas pelas relações homem-lugar e as ideias que usamos para marcar e navegar.

Como um processo coletivo e participativo, o mapeamento cultural fornece uma plataforma para reconhecer e discutir múltiplos significados, histórias e valores de um lugar compartilhado e interrogar ausências e silêncios. Os contextos de uso para os processos de mapeamento cultural e os resultados do mapeamento geralmente vão muito além do seu carácter académico. Os projetos de mapeamento cultural criam uma base de conhecimento que pode dar tangibilidade aos conhecimentos e perspectivas tradicionais. O processo pode levar à consciencialização significativa de diferentes realidades e perspectivas, discussões públicas e intercâmbio de conhecimento, e lembrança e revitalização de tradições e histórias culturais. O fortalecimento das conexões com os sistemas de políticas e planeamento permitirá que o mapeamento cultural contribua de modo mais efetivo para a pesquisa e prática, contribuindo para um maior conhecimento público, para a ação e bem-estar coletivo gerados por um conhecimento mais profundo do lugar, assim como das paisagens que habitamos.

Palavras chave: Mapeamento Cultural; Plataforma Cultural; Bens Culturais; Inventário; Levantamento.

MAPPING CULTURE: TRAJECTORIES AND ISSUES IN MAPPING CULTURES OF PLACE

Nancy Duxbury

The contemporary study of landscapes expands beyond geomorphic characteristics to examine them also as a medium for expressing social and mental constructions (e.g., Cosgrove 1984, 1985; Duncan 1995; Rose 1993). For example, Daugstad (2008) cites a Nordic concept of landscape that is linked to “a physically defined area, a landscape, and also to the cultural and social traditions which confirm people in their belonging – or feeling of territoriality – within this area” (p. 406). Miller (2017) notes that memory and emotion are inherently spatial, “both are locationally bounded and exist in the present allowing people to understand themselves and others” (p. 255, referencing Jones, 2007, 2011). Gibson (2014) goes further, highlighting the importance of “connective work” conducted by inhabitants of a place through which they are “stitched in to a place” (p. 13). He explains: “I main ‘stitched in the sense of not only being attached to the place but also of helping to hold it together, trussing it with meanings and committed affections and patterns of love and obligation that make continuity and connectivity amongst the communities that lodge in a place” (p. 13).

The intertwined environmental and cultural aspects of landscapes are also recognized in traditional cultural landscapes. The primary landscape components of traditional cultural landscapes include material heritage features such as old rural country houses and settlements, old tools and machines, manuscripts, poems, and historical paintings and pictures, as well as non-material heritage features such as toponyms, dialects, music, and other oral traditions (Cullotta and Barbera, 2011).

From these perspectives, landscape can be viewed as a platform for a plurality of site-specific meanings, stories, memories, and attachments both contemporary and historical, to which the interdisciplinary field of cultural mapping may provide conceptual and methodological insights.

What is cultural mapping?

Cultural mapping refers to both an emergent interdisciplinary field of research and an insight-generating praxis. It encompasses an array of approaches used in diverse research contexts as a tool and method of inquiry, and is used as a participatory planning and development tool embedded in “communal engagement and the creation of spaces to incorporate multivocal stories” (Duxbury and Saper, 2015, n.p.).

From an *operational* perspective, cultural mapping is defined as “a process of collecting, recording, analyzing and synthesizing information in order to describe the cultural resources, networks, links and patterns of usage of a given community or group” (Stewart, 2007, p. 8). This sets out a typical research process, encompassing an organizing framework, research and participatory processes, an analysis and interpretation stage, and documentation and presentation. The decisions made within each of these components are typically infused by a high degree of attentiveness to the ultimate applicability of the results within a variety of use-contexts and the need to communicate to multiple publics.

Cultural mapping is often undertaken with social, economic, and political/civic aims in mind. For example, from an *outcome-purpose* perspective, cultural mapping is described as providing “an integrated picture of the cultural character, significance, and workings of a place” in order to help communities recognize, celebrate, and support cultural diversity for economic, social and regional development” (Pillai, 2013, p. 1). Ortega Nuere and Bayón (2015) view cultural mapping as having a dual role: as a witness, providing an account of what is there, checking and recording existing practices and infrastructure; and as a tool to detect the gaps and to highlight and share the *décalage* (mismatch) between citizens’ wishes and the institutional planning. Overall, the emerging field emphasizes the importance of linking academic and artistic inquiry with practice-based knowledge and systems, encouraging multidirectional knowledge flows and links to addressing social and other ‘real life’ issues.

Five trajectories informing cultural mapping practice

The evolution of cultural mapping combines academic and artistic research with approaches developed in policy, planning, and advocacy contexts. The current methodological contours of cultural mapping have been informed by five main trajectories: community empowerment and counter-mapping, cultural policy, municipal governance, mapping as artistic practice, and academic inquiry (Duxbury, Garrett-Petts, and McLennan, 2015).

Community empowerment/counter-mapping - This trajectory includes cultural mapping in Indigenous communities and territories as well as broader community development and collective action traditions concerning counter cartographies or ‘alternative maps’; citizen

cartographies and people's atlases; and mapping for change. These counter-mapping traditions generally seek to incorporate alternative knowledges and alternative senses of space and place into mapping processes. The goal of these types of cultural maps is not only to oppose dominant perspectives but, potentially, to build bridges to them as well (Crawhall, 2007). These foundations have propelled practices of cultural mapping in contexts of uneven power relations and in the service of articulating marginalized voices and perspectives in society.

Cultural policy - Influenced by these community-empowerment traditions, in a report for UNESCO, Tony Bennett and Colin Mercer (1997) identified *cultural mapping* as a key vector for improving international cooperation in cultural policy research. Cultural mapping, with its incorporation of both qualitative and quantitative mapping of cultural resources, values, and uses, was seen as a catalyst and vehicle for bringing together the academic, community, industry, and government sectors. Since that time, two avenues of work have developed from this: 1) growing attention to defining and mapping the presence and development of cultural and creative sectors (see Redaelli, 2015); and 2) more holistic inquiries about local culture and place development.

Cultural mapping and municipal governance - As cultural planning has become more established in local governments and as culture has become more integrated within broader strategic development and planning initiatives, there has been growing pressure to identify, quantify, and geographically locate cultural assets (such as facilities, organizations, public art, heritage, and so forth) so that they can be considered in multi-sectoral decision-making and planning contexts. This activity has been propelled, on one hand, by rising attention to place promotion in the context of tourism and the (often related) attraction of investors and skilled workers. On the other hand, it also has included participative initiatives regarding community development and the improvement of quality of life in particular neighbourhoods or other target areas. Altogether, these considerations have given rise to a municipal cultural mapping framework with three-fold purposes: to build a knowledge base, to mobilize community collaboration, and to strategize or make decisions.

Artistic approaches to cultural mapping - Mapping has long informed the work of artists, particularly those involved in public works and socially engaged art practices. A wide variety of artists internationally have demonstrated critical and creative interest in maps, mapping, relational aesthetics, issues of urbanization, and social engagement - and have participated extensively in cultural mapping initiatives. The role of artists and the arts as agents for enhancing community self-knowledge and sustainable community development has emerged as a significant area of research interest and artistic practice.

Academic inquiry - The so-called 'spatial turn' has influenced almost every area of academic work, and the early postmodern preoccupation with space, place, and spatiality laid the groundwork for the practice of contemporary cultural mapping. Currents of academic inquiry closely tied to mapping and map production also informs current theoretical approaches and practices. We can observe a flip from inquiry into 'the cultural nature or embeddedness of maps' to 'maps as agents of cultural inquiry', propelled and influenced by a variety of academic

discourses and critiques, including those about the subjectivity of map-making, the use of maps to better understand human-environment relations, the nature of space, place as a contested site of representation, and map-making as both symbolic and social action.

Types of cultural mapping projects

As examined by Raquel Freitas in the article, "Cultural Mapping as a Development Tool" (2016), two main "ideal types" of cultural mapping can be observed today: on one side, instrumental, utilitarian approaches in line with "cultural industry intelligence" and, on the other side, more humanistic, integrated approaches and artistic research projects.

Within cultural policy and planning contexts, cultural mapping projects tend to begin with an 'inventory approach', developing an accounting of tangible cultural assets, heritage resources, cultural venues, and arts and cultural organizations, which provides information from which to identify relationships, clusters, and gaps, and to plan and act from this knowledge base. These processes prove to be valuable in a number of ways. The process of mapping tends to reveal unexpected resources, builds new knowledge, articulates alternative perspectives, and can foster cross-sectoral connections. These cultural mapping projects can serve as an advocacy tool that can bring together cultural professionals, civil society, and government (Essaadani, 2015); provide a collaborative space for users, planners, managers, and researchers in the field of culture to work together (Attard, 2015); and can point to themes and areas requiring additional policy attention (Kessab, 2015). Examples include: "ArtMap: cartographie de la culture au Maroc," Morocco (www.artmap.ma); "Culture Map Malta," Malta (www.culturemapmalta.com).

In many locales, locally focused participative cultural mapping projects exploring memories, cultural and other assets, issues, and aspirations of residents can also be observed. In these projects, cultural mapping forms a conversational platform and meeting place, enabled through various face-to-face workshops as well as crowdsourcing online platforms. The projects can facilitate direct involvement of residents and other site users in informational gathering, discussions, and decisions regarding the development of their locale. Cultural mapping can create opportunities for dialogue between a community and local authorities, offering "diverse sources of information [that] can overcome the limitations of expert opinions" (Bettencourt and Castro, 2015, p. 28). It can provide information that does not represent a 'final answer' or 'end result' but must be seen, instead, as "discussion openers" that open up new perspectives on mapping results and local development (Nummi and Tzoulas, 2015, p. 172; see also Pillai, 2015). Examples include: networked grassroots cultural mapping initiatives in eight cities in Ukraine, see Knudsen McAusland and Kotska (2014, 2015); the "Where Is Here? Small Cities, Deep Mapping, and Sustainable Futures," project implemented in the small cities of Courtenay, Port Alberni and Nanaimo, British Columbia, Canada (www.whereishereculturalmapping.com).

Other types of humanistic, often artist-led cultural mapping projects explore perception and attachment to place from a more individual perspective. For example, Jane Bailey and Iain Biggs described the deep mapping process for an ethnographically informed case study in rural North

Cornwall as “observing, listening, walking, conversing, writing and exchanging ... selecting, reflecting, naming, and generating ... [and] digitizing, interweaving, offering and inviting” (cited in Roberts 2015, p. 6). Through this approach, they are “immersing themselves in the warp and weft of a lived and fundamentally intersubjective spatiality,” a “performative platform” where “the creative coalescence of structures, forms, affects, energies, narratives, connections, memories, imaginaries, mythologies, voices, identities, temporalities, images, and textualities starts to provisionally take shape” (Roberts, 2015, p. 6). Project examples: “Glas Journal” by Silvia Loeffler, Ireland (see Loeffler, 2015), “A.Fluent. Reconstructing the Paths of Water” by Marta Carrasco and Sergi Selvas, Spain (see Carrasco and Selvas, 2015); and “Composition of the Ordinary” by Petra Johnson, Germany/China (see Johnson, 2015).

In all the cases described above, the maps emerging from this work do not propose to make physical spaces static, to connote ownership, or to claim territory. Instead, they aim to:

- Articulate and make visible the multi-layered cultural aspects and meanings of a particular place;
- Reflect and privilege pluralistic local knowledges, perceptions of importance, and ways of understanding; and
- Highlight the dynamic lives of places in their complexity, diversity, and richness.

Through these cultural mapping projects, we observe that literal and geographic relationships between culture and mapping are giving way to, or providing space for, a broader context involving inquiries into alternative representations of human-place relations and the ideas we use to mark and navigate. Furthermore, many projects are embracing personal interpretations of space, in which participants use cultural mapping to personally locate themselves in the world, interact creatively with ‘locale reality’, uncover and articulate diverse perspectives, and generate unique meanings and value that can be shared.

Issues of debate

Cultural mapping is a complex and dynamic field, encompassing a wide variety of methodologies informed by a range of intellectual disciplines as well as context-specific knowledges and practices. When initiatives are designed, implemented, assessed, and reflected upon, the knowledge and approaches that are produced are informed by the practices of other projects, contextual needs and characteristics, and concepts and theories from a variety of disciplines. Within this context, researchers and practitioners are wrestling with questions such as: What counts as culture?, How to map intangibles?, How to encourage and advance experimentation to address such issues in creative ways?, and How to connect cultural mapping processes and findings with planning and policy contexts?

What counts as culture?

As aims and contexts of cultural mapping projects diversify, *and* cultural mapping research interventions are undertaken in places not usually highlighted on ‘official’ cultural maps,

limitations of 'traditional' cultural mapping approaches are becoming more apparent. For example:

- Oversimplified definitions derived from categorizations which do not adequately capture complex activities, events, and spaces;
- The applicability of 'big city' categories that may misrepresent 'cultural vitality' in smaller places;
- The invisibility of some cultural activities; and
- The dilemma that some cultural activities are not conducive to mapping, such as festivals or events that move locations, or 'virtual' work (Deveau and Goodrum 2015).

Furthermore, the general approach to conceptualizing culture in place is changing. While approaching culture as a factor of economic dynamism, local identity promotion, and cultural policy is still in play, and highly motivational in political contexts, one can also observe a conceptual shifting to cultural mapping as an approach to reveal the multifaceted ways that culture is embedded in, shaped, and produced out of relationships among people, place, and meaning. Of course, these two approaches can inform one another and, in some cases, perhaps even intertwine.

Mapping intangibles

Both tangible and intangible dimensions of culture help define communities (and help communities define themselves) in terms of cultural identity, vitality, sense of place, and quality of life. *Tangible cultural assets* are the most easily quantified. Examples include: physical spaces, cultural organizations, public forms of promotion and self-representation, public art, cultural industries, natural and cultural heritage, architecture, people, artifacts, and other material resources. *Intangible cultural assets* are more qualitative in nature, and not easily counted or quantified. Examples include: values and norms, beliefs and philosophies, language, community stories, histories and memories, relationships, rituals, traditions, identities, and shared sense of place.

Cultural intangibles mapping research generally aims to articulate the ways in which meanings and values may be grounded in specific places and embodied experiences; demonstrate how they are key to understanding a place and how it is meaningful to its residents and visitors; and challenge visual dominance and articulate/reflect multisensory, embodied experience (Longley and Duxbury 2016).

These objectives align well with a general re-orientation in landscape perception and research to understand place in ways that encompass "multi-sensing" and approaches that seek to "integrate all of the senses in a more rounded consciousness" (Urry, 1999, p. 40; cited in Daugstad, 2008, p. 405). This more holistic approach to examining place characteristics is linked to Porteous (1990), who introduced "a range of sensescaapes, such as smellscape, soundscape, tastescape, touchscape, or bodyscape" (Daugstad, 2008, p. 407) as well as approaches to understanding "the embodied landscape" in which artistic explorations of place play an important role (see, e.g., Jolivet, 2009; Roberts, 2015; Miller, 2017).

Cultural mapping project examples include: Australia's "Welcome to Country" smartphone app in which video-recordings of aboriginal elders welcome visitors to each territory and explain significant aspects of the place (www.welcometocountry.mobi); sound maps of cities, such as London (see "Listen up," 2016); mapping of young residents' (aged 12-26) emotions and memories of specific places, in the "Invisible City" project of Parramatta, Australia (<https://youngpeopletechnologyandwellbeing.wordpress.com/2015/09/21/initiative-spotlight-invisible-city/>); and experiments to "map" impressions and intensities of Hong Kong, Bangkok, and Singapore (see Radović, 2016).

3. Experimentation - Bridging, 'mash-ups' of approaches

Experimentation is a dominant theme of cultural mapping projects today, in a variety of ways. Researcher-practitioners are bridging and overlay different types of knowledge, interspllicing theories and methodologies from multiple disciplines, and trying out different modes of presentation. Through experimental processes and projects, they are aiming to make the intangible visible, to reveal unexpected articulations, and to inspire new perspectives on particular places. The work may strive to document residents' voices and perspectives, or to capture the researcher's personal impressions, perspectives, and reflections. Project examples: "Pig Tale Journey," which developed a multidisciplinary design framework for mapping culture, informed by processes of cinematography, for planning and producing a site-specific project in a former abattoir in Helsinki, Finland (see Eräranta et al., 2016); "Time Window Weimar," which uses augmented reality technology in a participatory educational wiki project that involves students selecting and overlaying historic images in contemporary settings of Weimar, Germany (see Förster and Metzger, 2015); and "Border Memorial: Frontera de los Muertos" by artist John Craig Freeman, which uses augmented reality as a public art medium to provide a memorial to the thousands of migrant workers who have died in recent years trying to cross the southwest desert landscape along the U.S./Mexico border (<https://johncraigfreeman.wordpress.com/border-memorial-frontera-de-los-muertos/>; see also Freeman and Auchter, 2015).

This experimentation and openness to encompass a broad range of both experimental and more traditional projects within the sphere of cultural mapping has enriched its range of methodologies and practices, encouraged inter-disciplinary encounters and cross-learning, and advanced the multidimensional approaches through which researchers view and examine tangible and intangible cultural elements of place. The situation has also led, however, to methodological tensions with some researchers expressing a desire for more structure and standardization of methodological practices, categories, representations, and interpretation, while others relish the impulse to experimentation, in which research-creation projects prioritize resonance to place and to participants over broader standards of practice. A related methodological tension relates to the reconciliation of GIS (a digitally limitless deep map, with structured information) with anthropological/artistic embodied and performative immersion practices to develop an embodied knowledge of place. Moving forward, a fruitful balance between experimentation and standardization is necessary to ensure continual evolution of the

field while also better enabling multiple-location comparative research. In some cases, different methodologies may not be immediately compatible but attempts to merge or interlink them in some way may lead to advances in knowledge-creation and analysis.

4. Connections with planning and policy contexts

As mentioned previously, cultural mapping is often undertaken with social, economic, and political/civic aims in mind. The participatory aspect of many cultural mapping projects provides a platform for a diversity of voices, memories, and knowledges to be brought forward, documented, and discussed as part of the mapping project and more generally in the context of public discussion and collective decision-making. The information collected and the engagement processes are to lead to empowerment. As Gieseeking (2013) puts it, "Putting mapping and maps in the hands of people to allow for different points of views and ways of understanding and increasing agency in understanding, rights, and use of spaces" (p. 723). In this vein, participatory cultural mapping projects can be viewed as a mechanism to foster democratic governance, citizen-led interventions, and "democratic responsibility in city management" based on processes that spearhead new modes of participatory interaction with citizens and use new technologies (Ortega Nuere and Bayón 2015: 9; also Nummi and Tzoulas 2015; Veronnezzi Pacheco and Carvalho 2015).

As the nature of the knowledge collected through these types of cultural mapping projects deepens, and as community-engagement becomes more central to the creation of cultural maps, public questions and expectations about what will happen with the insights and knowledge created and how they will be used are likely to become more prominent. The situation highlights two issues. First, a methodological concern: how to incorporate qualitative, complex, community-based inquiry and findings in policy and planning processes. Second, a more political concern: how to ensure policy, planning, and political processes take up and consider the findings.

The first issue raises a series of questions: How can cultural policy engage with ambiguity, emergent design, sensuality, intensity, and subjectivity? What cultural values – what "embodied, ephemeral, transitory, tactile, and affective elements" (Longley and Duxbury, 2016, p. 4) – go 'beneath the radar' of urban planning? Can intangible cultural practices and knowledge be turned into indicators, making them more tangible and more 'standardizable' elements that can be used for policy and planning purposes? How does one address the danger that the process of 'capturing' the knowledge, the stories, the memories, might 'fossilize' the shared knowledge and experiences?

While capturing and preserving such information is typically a significant part of the goals of cultural mapping initiatives, so is keeping the information collected 'vital'. This points to the need for serious consideration of active uses, the dynamics that are revealed, and layered possibilities of interpretation, reinterpretation, translation, reuse, and renewal. And planning processes need to widen their scope to be able to incorporate, in different ways, the more intangible aspects of place-specific cultural meanings, characterized by pluralism and diversity with multiple layers of knowledge, experiences, storylines, and potentially conflictual memories.

The second issue raised is the need to add a 'formal' political dimension to cultural mapping initiatives that are intended to inform planning and policy. Cultural mapping is not yet integrated and regularized within planning processes (Evans, 2015). If culture is to be a more integrated part of urban and community planning and development processes, cultural mapping projects must be integrated into more regularized systems, with direct links between mapping and planning/decision-making processes (Häyrynen, 2015; see also Allegretti et al., 2014). Participatory projects raise expectations in the local community about future development, and if participation has no concrete effect, "a disillusionment concerning participation and collaborative planning may follow..., undermining rather than serving the goal of active citizenship and ultimately failing to mitigate marginalization" (Häyrynen, 2015, p. 113).

Advancing on this front requires further work on how to integrate the tools of cultural mapping and of bottom-up thinking into top-down administratively driven planning systems, supported by comparative research on pilot cultural mapping initiatives that are informing local planning (e.g., Nummi and Tzoulas, 2015). Insights from experiences in other domain areas using mapping techniques for community engagement, planning, and decision-making would also be valuable (e.g., Robinson et al., 2016).

In closing

Recalling Daugstad's (2008) concept of landscape as linked both to a physically defined area and "to the cultural and social traditions which confirm people in their belonging – or feeling of territoriality – within this area" (p. 406), the concepts and methodologies of cultural mapping may provide a fruitful source of ideas and approaches to complement those being developed within the field of landscape studies. Viewing landscape as a platform for a plurality of site-specific meanings, stories, memories, and both contemporary and historical attachments, the interdisciplinary field of cultural mapping may provide insights for researching, analyzing, and presenting these connections and dynamics.

Cultural mapping encompasses a broad assembly of diverse practices and contents, with the processes and the resultant maps viewed as shared platforms for discussion and diverse meetings. Mapping is a tool for investigation, identification, articulation, organization, assessment, and interpretation of cultural dimensions linked to place. The dominance of the visual is being complemented with growing attention to the multisensoral and intangibles, inspiring and fueling creative engagements with place and approaches informed by artistic inquiry and methodologies. Prevailing questions include: What is culture?, What is important to map?, and How to map? Underlying these decisions is a tension between mapping what is "there to be read" versus cultural mapping processes as engendering a wellspring of possibilities and interpretations from a place, emerging from a landscape.

As a collective, participatory process, cultural mapping provides a platform for acknowledging and discussing multiple meanings, histories, and values of a shared place and interrogating absences and silences. The use-contexts for cultural mapping processes and the mapping outcomes typically go far beyond academia. Cultural mapping projects create a knowledge base that may give tangibility to traditional knowledge and perspectives. The process can lead to

significant awareness raising of different realities and perspectives, public discussions and knowledge exchange, and remembering and revitalization of cultural traditions and histories. The connection of cultural mapping to strategic public planning and decision-making for development is a much-lauded intent but remains a weak link in many situations. Strengthening these connections will enable cultural mapping to more effectively bridge research and practice, and enhance its contributions to public knowledge, action, and the collective well-being engendered by a deeper knowledge of the places and landscapes we inhabit.

REFERENCES

- Allegretti, Giovanni, Duxbury, Nancy, Serapioni, Mauro, and Silva Pereira, Merielly. (2014). *Basic principles of community-based monitoring*. Barcelona: United Cities and Local Governments (UCLG). Available: www.uclg.org/en/media/news/basic-principles-community-based-monitoring
- Artmap: cartographie de la culture au Maroc (website): <http://www.artmap.ma>
- Attard, Maria. (2015). "Cultural mapping: Tools to engage", presentation at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, Valletta, Malta, October 22, 2015
- Bennett, Tony, and Mercer, Colin. (1997). *Improving research and international cooperation for cultural policy*. Report prepared for UNESCO Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development. Available: <http://www.ericarts.org/web/files/86/en/bennet-mercet.pdf>
- Bettencourt, Leonor, and Castro, Paula. (2015). Diversity in the maps of a Lisbon neighbourhood: Community and 'official' discourses about the renewed Mouraria. *Culture and Local Governance*, 5(1-2), 23-44. Available: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1456>
- Carrasco, Marta, and Selvas, Sergi. (2015). Interactive sound maps as tools for the transformation of social space. *Hyperrhiz*, no. 12. Available: <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/conversing-with-maps/2-carrasco-selvas-interactive-sound-maps.html>
- Cosgrove, D. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm
- Cosgrove, D. (1985). Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. *Transactions*, Institute of British Geographers NS 10:45-62
- Crawhall, Nigel. (2007). *The role of participatory cultural mapping in promoting intercultural dialogue - 'We are not hyenas'*. Paris: UNESCO
- Cullotta, Sebastiano, and Barbera, Giuseppe. (2011). Mapping traditional cultural landscapes in the Mediterranean area using a combined multidisciplinary approach: Method and application to Mount Etna (Sicily; Italy). *Landscape and Urban Planning*, 100: 98-108
- CultureMapMalta website: <https://www.culturemapmalta.com>
- Daugstad, Karoline. (2008). Negotiating landscape in rural tourism. *Annals of Tourism Research*, 35(2): 402-426
- Deveau, Danielle J., and Goodrum, Abby. (2015). Mapping culture in the Waterloo Region: Exploring dispersed cultural communities and clustered cultural scenes in a medium-sized city region. *Culture and Local Governance*, 5(1-2): 61-82. Available: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1458>

- Duncan, J. (1995). Landscape geography, 1993-94. *Progress in Human Geography*, 19: 414-422.
- Duxbury, Nancy, Garrett-Petts, W. F., and MacLennan, David. (2015). Cultural mapping as cultural inquiry: Introduction to an emerging field of practice. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 1-42). New York: Routledge
- Duxbury, Nancy, and Saper, Craig. (2015). Introduction: Mapping culture multimodally. *Hyperrhiz*, no. 12. Available: <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/introduction/introduction.html>
- Eräranta, Kirsi, Leino, Tomi, Seppälä, Tuuli, Viña, Sandra, and Timonen, Eija. (2016). Mapping the Pig Tale Journey: A multidisciplinary design framework for cultural mapping in an old abattoir. *City, Culture and Society*, 7(1), 25-33
- Essaadani, Aadel. (2015). "Knowing what exists to help decide: The context of the implementation of the 'Etats généraux de la culture au Maroc'", keynote presentation at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, Valletta, Malta, October 22, 2015
- Evans, Graeme. (2015). Cultural mapping and planning for sustainable communities. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 45-68). New York: Routledge
- Förster, Lisa-Katharina, and Metzger, Folker. (2015). 'Time Window Weimar': Students map their town's history through augmented reality. *Hyperrhiz*, no. 12. Available: <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/augmented-maps/2-forster-metzger.html>
- Freeman, John Craig and Jessica Auchter. (2015). Border Memorial: Frontera de los Muertos. *Hyperrhiz*, no. 12. <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/augmented-maps/1-freeman-auchter-border-memorial.html>
- Freitas, Raquel. (2016). Cultural mapping as a development tool. *City, Culture and Society*, 7(1): 9-16
- Gibson, Ross. (2015). Orientation: Remote, intimate, lovely. In Paul Ashton, Chris Gibson, and Ross Gibson (eds.), *By-roads and hidden treasures: Mapping cultural assets in regional Australia* (pp. 7-15). Crawley, Western Australia: UWA Publishing
- Gieseeking, Jack Jen. (2013). Where do we go from here: The mental sketch mapping method and its analytical components. *Qualitative Inquiry*, 19(9): 712-724
- Häyrynen, Maunu. (2015). Cultural planning in the Eastern Pori suburbs: Applicability of the approach? *Culture and Local Governance*, 5(1-2), 101-116. Available: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1465>
- Invisible City website: <http://www.invisiblecity.org.au>
- Johnson, Petra. (2015). Composing the ordinary, Part 1: Beginnings. *Hyperrhiz*, no. 12. Available: <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/conversing-with-maps/1-johnson-composition-of-the-ordinary.html>
- Jolivet, Catherine. (2009). *Landscape, art and identity in 1950s Britain*. London: Routledge
- Jones, O. (2007). An ecology of emotion, memory, self and landscape. In J. Davidson, L. Bondi, and L. Smith (eds.) *Emotional geographies* (pp. 205-218). Aldershot: Ashgate
- Jones, O. (2011). Geography, memory and non-representational geographies. *Geography Compass*, 5: 875-885

- Kessab, Ammar. (2015). "Cultural mapping in the Maghreb region: Statement and uses", presentation at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, Valletta, Malta, October 22, 2015
- Knudsen McAusland, Linda, and Kotska, Olha. (2014). Cultural mapping in Ukraine. In Philipp Dietachmair and Milica Ilić (eds.), *Another Europe: 15 years of capacity building with cultural initiatives in the EU Neighbourhood* (pp. 146-157). Amsterdam: European Cultural Foundation
- Knudsen McAusland, Linda, and Kotska, Olha. (2015). Understanding the full impact of cultural mapping in Ukraine. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 137-152). New York: Routledge
- Listen up: How to map city soundscapes using social media. (2016). *The Economist*, March 26, 2016, available on <http://www.economist.com/news/science-and-technology/21695376-how-map-city-soundscapes-using-social-media-listen-up>
- Loeffler, Silvia. (2015). *Glas Journal*: Deep mappings of a harbour or the charting of fragments, traces and possibilities. *Humanities*, 4: 457-475
- Longley, Alys, and Duxbury, Nancy. (2016). Introduction: Mapping cultural intangibles. *City, Culture and Society*, 7(1): 1-7
- Miller, Alex. (2017). Creative geographies of ceramic artists: Knowledges and experiences of landscape, practices of art and skill. *Social and Cultural Geography*, 18(2): 245-267
- Nummi, Pilvi, and Tzoulas, Tuija. (2015). Engaging citizens in cultural planning with a web map survey. *Culture and Local Governance*, 5(1-2), 161-173. Available: <https://uottawa.scholarportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1470>
- Ortega Nuere, Cristina, and Bayón, Fernando. (2015). Cultural mapping and urban regeneration: Analyzing emergent narratives about Bilbao. *Culture and Local Governance*, 5(1-2): 9-22. Available: <https://uottawa.scholarportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1455>
- Pillai, Janet. (2015). Engaging public, professionals, and policy-makers in the mapping process. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 153-169). New York: Routledge
- Pillai, Janet. (2013). *Cultural mapping: A guide to understanding place, community and continuity*. Petaling Jaya, Malaysia: Strategic Information and Research Development Centre
- Porteous, J. (1990). *Landscapes of the mind: Worlds of sense and metaphor*. Toronto: University of Toronto Press
- Radović, Darko. (2016). Measuring the non-measurable: On mapping subjectivities in urban research. *City, Culture and Society*, 7(1), 17-24
- Redaelli, Eleonora. (2015). Cultural mapping: Analyzing its meanings in policy documents. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 86-98). New York: Routledge
- Roberts, Les. (2015). Deep mapping and spatial anthropology. *Humanities*, 5(5).
- Robinson, Catherine J., Maclean, Kirsten, Hill, Ro, Bock, Ellie, and Rist, Phil. (2016). Participatory mapping to negotiate indigenous knowledge used to assess environmental risk. *Sustainability Science*, 11: 115-126

- Rose, G. (1993). *Feminism and geography: The limits of geographical knowledge*. Cambridge: Polity Press
- Stewart, Sue. (2007). *Cultural mapping toolkit*. Vancouver: Creative City Network of Canada and 2010 Legacies Now.
Available: http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf
- Urry, J. (1999). Sensing Leisure Spaces. In D. Crouch (ed.), *Leisure/tourism geographies: Practices and geographical knowledge* (pp. 34-45). London: Routledge
- Veronnezzi Pacheco, João Luís, and Carvalho, Claudia Pato. (2015). Arteria – a regional cultural mapping project in Portugal. *Culture and Local Governance*, 5(1-2), 117-136. Available: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1467>
- Welcome to Country website: <http://www.welcometocountry.mobi>
- Where Is Here? Small Cities, Deep Mapping, and Sustainable Futures website: <http://www.whereishereculturalmapping.com>

THE ARTIST AS A PRODUCER OF URBAN COLONIAL LANDSCAPE IN DIU

Nuno Grancho

Abstract: From the outset, the European eye was unprepared to encounter such an utterly unexpected place as the East. Diu was a Portuguese colonial city located in the western coast of India, in a continental and imperial 'border' place, in which transnational connections informed, architectural and urban projects that were underway from the vantage-point of an urban polity that was never 'entirely' colonized. The indefinite topographies of Diu mingled into a landscape of misperception rather than a noticeable imperative. Diu demanded learning a different architectural language and the obligation of another urban order of things; otherwise the landscape, the objects, and the people failed to resolve themselves into a clear and articulate pattern.

As enunciated in times of colonial encounter, the European eye was not a point of view. It was a social appreciation of the scientific experience of travelling through the landscape of India that could be deployed by Europeans. Gyan Prakash argued that 'in the emergence of science in the late nineteenth century as a sign of Western power constituted the 'native' as an object of scientific discourse' and further 'If the re-presentation of objects [...] produced the signs of science going native, the ambivalence of this process could not but affect the projected conception of viewing and the response of the viewers.'¹ The enactment of this process displaced the representation of colonial landscape as an outcome of colonial domination. Above all, it was a process of given inquiry. This inquisitive disposition was the single most important distinctive piece of the Portuguese thought from the 'illusory' thought of the Indians. Since Indians could not have seen with objectivity, the seeing and recording of the colonial landscape had to be done by the Europeans.

Written and visual depictions were part of a loosely aggregated body of knowledge that became important referents in the larger colonial discourse of Portuguese Empire in India. By using the terms narration and depiction interchangeably, we suggest that these descriptions of the colonial landscape of Diu went beyond the function of recording interesting facts and peculiar features of the land. They entered the realm of 'translation'.¹ Our objective is to focus on a selection of landscape pictorial documents produced by Portuguese authorities and French travellers during the late eighteenth and early nineteenth centuries. Rather than granting a transparency to the authors, we attempt to appreciate the ways in which the colonial authority assumed the narration of Diu's colonial landscape.

We relate the complex interplay between Diu's architectural components as they were narrated in negotiations for the city, and the equally complex interplay between architectural display and performance in the making of the 'Portuguese/catholic' urban settlement against Orientalist representations of a quintessential 'Gujarat' urban settlement of Diu. During the nineteenth century, the terms of engagement in representation of the colonial landscape were certainly different from those of the previous hundred years, and were to change even more in the next century although India still remained an exotic world to be explored and from which exciting lives could start.

Keywords: Artist; Artistic Production; Artistic Document; Urban landscape; Diu.

O ARTISTA COMO PRODUTOR DA PAISAGEM URBANA COLONIAL DE DIU

Nuno Grancho

Resumo: Desde a sua chegada, o 'olhar' dos europeus nunca esteve preparado para o 'encontro' com o Oriente. A viagem dos europeus pela Índia foi uma apreciação social da experiência científica de percepção da paisagem implantada por estes nos seus territórios coloniais no Oriente. Gyan Prakash argumentou que "a emergência da ciência como sinal do poder Ocidental no final do século XIX, constituiu o 'nativo' como objeto do discurso científico" e ainda "se a re-apresentação de objetos [...] produziu os sinais de tornar a ciência 'nativa', a ambivalência desse processo não podia deixar de afetar a conceção projetada do olhar e da resposta do Europeu". Sendo assim, a representação da paisagem colonial na Índia tornou-se um produto e um resultado da presença colonial Portuguesa (e europeia), onde antes de mais, aconteceu um processo de inquérito e investigação. Essa foi a mais importante e singular peça distintiva entre o pensamento do português (e europeu) e o pensamento 'ilusório' do Outro. Como o Outro não teria observado com objetividade, rigor e conhecimentos científicos, o levantamento e o registo da paisagem colonial teve de ser feito pelo português (e europeu).

A cidade colonial portuguesa de Diu, está localizada num 'lugar de fronteira' na costa ocidental da Índia no atual estado do Guzerate. Nela, 'zonas de contacto' transculturais imperiais informaram arquitectura, cidade e paisagem num lugar colonial nunca 'inteiramente' colonizado e/ou evangelizado. Nela, topografias difusas e híbridas misturaram-se numa paisagem colonial contestada e ambígua, ao invés de informada e/ou esclarecida. Nela, foi exposta uma nova arquitectura, um "modo de edificar [...] destas partes orientais" citando João de Barros, uma nova cidade colonial e uma outra ordem das coisas. Caso contrário, a paisagem, os objetos e as pessoas não teriam sido apaziguados de um modo articulado e claro.

As representações (escritas e desenhadas) da paisagem de Diu fizeram parte da produção de conhecimento que se tornou parte importante no discurso colonial da modernidade do Império Português na Índia (Estado da Índia). Usando os termos narração e representação de forma intercambiável, sugerimos que as representações da paisagem de Diu, foram muito para além da mera função de registo de características peculiares ou fatos interessantes do lugar, isto é, entraram no território da 'tradução'. Através do estudo duma seleção de documentos pictóricos de paisagem, produzidos durante o final do século XVIII e início do XIX por viajantes franceses, iremos analisar como foi feita a narração da paisagem colonial de Diu pela autoridade colonial portuguesa. Referimo-nos especificamente, às intrincadas interações entre as arquitecturas de Diu, narradas através das suas negociações na cidade colonial, e aos igualmente complexos vínculos entre as arquitecturas de Diu, na construção do assentamento urbano "Português/católico" contra as arquitecturas de representação 'Orientalista' do assentamento urbano Guzerate. Durante o século XIX, os termos de compromisso da representação da paisagem colonial foram diferentes daqueles do século anterior e viriam a mudar ainda mais durante o século seguinte, embora a Índia continuasse a ser o mundo do gosto 'exótico' onde novas vidas tiveram lugar.

Palavras Chave: Artista; Produção Artística; Documento Artístico; Paisagem Urbana; Diu.

THE ARTIST AS A PRODUCER OF URBAN COLONIAL LANDSCAPE IN DIU

Nuno Grancho

At the outset, Diu's history was described in pictorial terms as a progression of scenes so that the city could be likened to a stage set where Portuguese history happened with political connotations in the context of *Estado da Índia*.⁶ The role of the authors from such representation was to capture, through drawings the story already in progress, and to explicate colonization in terms of political stance, material culture, and natural history. The abstract idea of India found in texts was to be made real by the traveller unveiling the face of the place by revealing Indian corporeality.

There was a pattern, quite predictable in fact, in the choice of the 'picturesque' referents that made these representations appealing to the audience. Although the notion of the 'picturesque' was tied to the currency of ideas in the empire at that time, the authors gave visibility to a new vocabulary linked to the ideological function of representing empire, and therefore, demanded a special role for architectural and urban representation in colonial exploration. Art made the unseen visible, bringing to light those inhabitants of an ancient land until now jealously kept hidden. Art became an indispensable tool for enabling the Portuguese 'civilizing mission'.⁷

The sovereign eye of the Portuguese was, in fact, the sovereignty of discourse. The process of asserting authority over space worked at several levels. But before sovereignty could be claimed, its domains had to be demarcated and well-defined. That is why Portuguese so often previously appealed to the logic of novel encounter and to the inherent difference between Portuguese and the Gujaratis to structure their narratives about Diu. To justify one's claim and expertise, the city's colonial space had to be intellectually and materially 'invented',⁸ i.e., seen through

⁶ The *Roteiro de Goa a Diu*, authored by João de Castro, text and drawing, is the first tool to discuss Diu's early "European life".

⁷ For a similar argument consult W. J. T. Mitchell's "Imperial Landscape," and David Bunn's, "'Our Wattled Cot': Mercantile and Domestic Space in Thomas Pringle's African Landscapes," In Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. Chicago: Chicago University Press.

⁸ To see the city as artefact or, to put it another way to apply material-culture methods to the city would be to raise different questions about the relationship between the object and individual makers. See Upton, Dell. 1992. "The City as Material Culture." In *The Art and Mystery of Historical Archaeology: Essays in Honour of James Deetz*, Yentsch, Anne Elizabeth and Beaudry, Mary C., (ed.). Boca Raton: CRC Press. 51-74; 1991. "Architectural History or Landscape History." In *Journal of Architectural Education* 44/4: 195-199.

Portuguese eyes and organized through Portuguese expertise so that the land was transformed into 'landscape.' The authors of maps and drawings struggled to create a safe and familiar sphere in this unknown or unfamiliar land, a vantage of authority from which one could explore and explain the city. The newness of Diu could on occasion even pass as novelty. What irked the Portuguese most was not the unfamiliarity, but the suggestion of certain familiar practices in unexpected places. Although what made the landscape memorable was its pictorial portrayal, the analytic structure set up by language preceded and was seen through the filter of the Portuguese eyes.

The desire to produce a purely visual mastery of Diu was essential and derisory from the Portuguese conceptual, symbolic and rhetoric repertoire. The skill displayed in the large majority of Diu's portraits scrutinizing Portuguese topography is difficult to conceive, unless they are inserted within the frame of the Portuguese imperial architectural representation. The repetition in visual and textual descriptions of comparable codes of spatial relationships indicates their matching function that served to enhance its suggestion effect. When it became necessary to propose the making and suggest the difficulties of an urban settlement for the Portuguese and catholic population, the heat, the sounds, and the smells that assailed vision could be retrieved. Visual framing that attempted to settle the 'chaotic' 'Gujarat' urban settlement of the colonial city of Diu and bring it within colonial order, suppressed the multi-sensory experience on the environment only provisionally.

The ultimate telos of Portuguese travellers, since they were merchants, accommodated both initial catholic evangelization, work of trade, and knowledge production. To ensure the distinction between the primary objectives and occupations, the eighteenth and nineteenth centuries authors of Diu's images relied on a symbolic and rhetoric repertoire of artistic disinterestedness that aligned them with the eighteenth century proponents of Oriental scholarship. This distinction within a rhetoric of continuity sustained an imperial innocence. Eighteenth and nineteenth century authors of drawings and maps were careful to distinguish their Indian adventure from that of earlier sixteenth century European travellers, merchants and adventurers although their primary objective was similar.

The eighteenth and nineteenth century maps and drawings, particularly surveys on Diu are read in narrowly functional terms, detached from the larger Portuguese imperial context, implying that if a particular representation, as profusely happened with João de Castro (1500-1548)⁹,

⁹ First global scientist, cosmographer and cartographer. viceroy of *Estado da Índia* (1545-1548). In 1538, Castro traveled to India and participated in military efforts including the first siege of Diu. His most important writings are: 1529-1536 -"Tratado da Esfera ...": prepared during the classes by the mathematician Pedro Nunes, structured as a teaching manual in a dialogue between master and disciple, although it reveals scientific archaisms to Pedro Nunes work (1537); 1536 -"Da Geografia por modo de diálogo"; 1538 -"Roteiro de Lisboa a Goa", with a tribute to prince Luís and reference to Cosmography; 1538-1539 -"Roteiro de Goa a Diu"; 1541 -"Roteiro do Mar Vermelho", or "Roteiro de Goa a Suez ou do Mar

Gaspar Correa (1495-1563)¹⁰ and João de Barros (1496-1570)¹¹ during the sixteenth century was not explicitly related to any political agenda it was faithful in its correspondence to reality and unaffected by political aims. The tropes of spoil, sacrilege and suppression were recoded with the positive eighteenth European Enlightenment values. Through these depictions, Diu as a

Roxo". Architecture would always be one of Castro's concerns (he even writes about Indian art, which he compares with Antique art). His dedication of *Roteiro de Goa a Diu* to prince Luis accurately follows the model from *De Architectura* preface,⁹ where he quotes Vitruvius (from Book I). In February 28, 1545, Castro was appointed thirteenth governor of India by João III, succeeding to Sousa and after prince Luis proposal. From his governance stands out the second siege of Diu military victory in 1546.⁹ During November and shortly after the siege of Diu, he began the construction of the citadel. Thus, he undertook in 1547 the more "robust and modern fortress built in India so far" and a masterpiece of military Renaissance architecture outside Europe. Moreira, Rafael. 2007. "Arquitectura: Renascimento e Classicismo." In Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*. Lisbon: Círculo de Leitores. vol. II, 55; Garcia, José Manuel. 1995. "D. João de Castro: Um homem de guerra e ciência". *Tapeçarias de D. João de Castro*. exhibition catalogue. Lisbon: Portuguese Museums Institute. 13 and after.

¹⁰Historian, chronicler and *Lendas da Índia* author. He wished to "write and remember the matters of India" [Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão, "Prologue", Vol. I, 1]; "Illustrate [...] the Portuguese deeds look more miraculous [...] brief memories" [Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão, Vol. I, 2]; "write a chronicle about the discovery of India, as miraculous [...] I made this brief summary of *Lendas*" [Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão, Vol. III, part I, 7]. Maintained a neutral position dealing with political ideas of the monarchs, Manuel and João III. In 1512, Correa embarked to India. He greatly admired Albuquerque: "As the Governor was curious about things, he asked Dom Gracia to order what he would take to the *arrayal* [party] and went to see how the ships were being repaired" [Bell, Aubrey. 1924. *Gaspar Corrêa*, "Hispanic Portuguese Series." Oxford University Press: Humphrey Milford. V, 307]; "the Governor ordered that [João de la Camara, *condestabre mor* [officer] from India, entitled by viceroy D. Francisco d'Almeida would break that shot from the Moors." [Bell, Aubrey. 1924. *Gaspar Corrêa*, "Hispanic Portuguese Series." Oxford University Press: Humphrey Milford. V, 308]. Correa was convict that Manuel I was the most prosperous monarch of all Christendom [Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão. Vol. I, 526] and therefore wrote *Chronicle of D. Manuel*, the king's "political testament". The drawings in *Lendas* relate to "two historic apparatus galleries [which] D. João de Castro ordered [...] to Gaspar Correa." José Manuel Garcia states that *Lendas* was "[...] sequential to the victory in the second siege of Diu and [...] similar [...] to other European courts." Garcia, José Manuel. 2006. *A Historiografia Portuguesa dos Descobrimentos e da Expansão (Séculos XV a XVII): Autores, Obras e Especializações Memoriais*. Unpublished Ph.D. dissertation. Porto: University of Porto. 525]. Similarly to *Lendas*, Correa describes Lisbon also from painting with a 'naive look' [There is no data about this painting (place, author, owner). Avelar, Ana Paula. 2003. *Figurações da Alteridade na Cronística da Expansão*. Lisbon: Universidade Aberta. 70].

In 1522, Correa inspected building works in Coromandel [Bell, Aubrey. 1924. *Gaspar Corrêa*, "Hispanic Portuguese Series." Oxford University Press: Humphrey Milford. V, 8. He writes in *Lendas* in 1518: "[...] Heytor Rodrigues was ready and Correa was sended to start working while the Governor was checking everything; and behind the tower he ordered to be built a new strong wall [...] and close to a small house that was from apostle Saint Thomas [...]. Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão. Vol. II. 577. In 1547, during Castro's vice-royalty, Correa's presence is obvious in "the Governor recorded past governors and himself and wanted to be done portraits with legends of each", since he wrote: "he called me due to my skills drawing and also because I had met all the previous Governors which rule in these places. He ordered portraits [...] what I took care with a local artist." [Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão. Vol. IV. 596-7]. Correa was appointed for this task, because "he understood how to draw and because he has seen there all the governors who had governed in these parts". Correa must have died in Goa in 1563.

¹¹Humanist and historian of the Portuguese presence in the East. He covered historical events since the voyage to India by Vasco da Gama in 1497, up to the Ottoman and first siege of Diu in 1538. Friend, eulogist and spokesman of João III [Saraiva, António José. 1950-1962. *História da Cultura em Portugal*. Lisbon: Jornal do Fôro. Vol. III. 277-335] and of the king's imperial ideology.

His most important written work was *Décadas da Ásia*, the most ambitious systematization of the memory of the achievements of the Portuguese in India, becoming, therefore, a reference encyclopedia for all fields of knowledge from architecture to anthropology. The second volume of *Décadas* is its most important as it deals with founding years of the Portuguese Empire, from 1505 to 1515. The third part of the Fourth *Década*, printed after Barros' death (1615), contains information about Nuno da Cunha (1487-1539), seventh governor of Portuguese India from 1529 to 1538. [About Barros life and work, see *inter alia*: "Vida de João de Barros" included in Faria, Manuel Severim de (c. 1583-1655). (1624). 1999. *Discursos vários políticos*. Vieira, Maria Leonor Soares Albergaria (intro.). Lisbon: Portuguese National Press.; Barros, João de, (1496-1570). 1973-1975. *Da Ásia*. Lisbon: Livraria Sam Carlos. Vol. IX; Baião, António. 1917. "Documentos inéditos sobre João de Barros, sobre o escritor seu homónimo contemporâneo, sobre a família do historiador e sobre os continuadores das suas 'Décadas'." In *Bulletin of the Sciences Academy of Lisbon*. vol. XL. 202-355.; Andrade, António Alberto Banha de. 1980. *João de Barros. Historiador do Pensamento. Humanista Português de Quinhentos*. col. Subsídios para a História Portuguesa, 17. Lisbon: Portuguese Academy of History; Boxer, Charles R. 1981. *João de Barros: Portuguese Humanist and Historian of Ásia*. Xavier Centre of Historical Research Series, 1. New Delhi: Concept Publishing; Coelho, António Borges. 1992. *Tudo é Mercadoria: sobre o Percurso e a Obra de João de Barros*. Lisbon: Caminho; 1997. *João de Barros: Vida e Obra*. Lisbon: Working group from the Ministry of Education for the Commemoration of Portuguese Discoveries; Buescu, Ana Isabel. 1996. "João de Barros: Humanismo, mercância e celebração imperial." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento*. *Oceanos* 27. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 10-26; Earle, T. F. 1996. "A linguagem pictórica de João de Barros nas *Décadas da Ásia*." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento*. *Oceanos* 27. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 68-74; Ramalho, A. da Costa. "João de Barros, Humanista." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento*. *Oceanos* 27. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 84-91. Unlike coetaneous historians, Barros never left Portugal. A 'sedentary' historian [Lapa, Manuel Rodrigues. 1972. "Prefácio", *Historiadores Quinhentistas*, Lisbon: Seara Nova. XV], Barros had held the positions of treasurer of what was then known as *Casa da Índia* (India House) in Lisbon between 1525 and 1529, and Deputy Director between 1533 and 1567. He had access to the records and reports pertaining to the Orient. These sources included reports, royal instructions, messages to and by the viceroys in India, original judicial summons and verdicts. Moreover, he succeeded in collecting books, maps and manuscripts from all parts of Asia as they reached Lisbon during his tenure.

Barros was raised and educated in the court residences, a place of exchange in late Medieval and early Modern Europe, and probably read Classical books. He also knew Christian authors of the East like Marco Polo, the chronicles of the sultans of Gujarat, Hormuz, Kilwa and Vijayanagar, and refers to *Lorigh* or *Tarigh*, a summary from the kings of Persia, "which we have in Persian language" [Barros, João de (1496-1570). 1973-75. *Da Ásia*. Lisbon: Livraria Sam Carlos. Decade I, bk. I, chap. I]. Finally, he makes use of a Chinese cosmography book in his *Geography* "which was brought to us from there and interpreted by a local." [Barros, João de, (1496-1570). 1973-1975. *Da Ásia*. Lisbon: Livraria Sam Carlos. Decade I, bk. IX, chap. I, II and III. Also decade I, bk. III, chap. III e XII; decade I, bk. VIII, chap. VI, decade II, bk. II, chap. II; bk. IV, chap. IV; bk. V, chap. I; bk. VIII, chap. I; bk. X, chap. VII; decade III, bk. I, chap. I; Faria, Manuel Severim de, ca. 1583-1655 (1624). 1999. *Discursos vários políticos*; Vieira, Maria and Albergaria, Leonor Soares, (intro.). Lisbon: Portuguese National Press. fls. 39-41 v. He also employed clerks who were directly under the king of Portugal, and being 'native speakers,' helped with the translation of documents into Portuguese.

compelled space was firmly grafted in the imaginary of the Portuguese empire. The visual and rhetorical drawing devices, motifs, clichés or codes that were consistently used in these architectural and urban representations of the colonial city, such as gloominess, illness and uninhabited nature, made a lasting impression on Portuguese and Gujaratis alike. The drawings of Diu depended on written accounts to create the world of meaning that enlivened the mild drawings.

‘Pure’ visualisation was scarce to create the needed redundancy for that colonial discourse to become often encountered or experienced. What was important in portraying the scenes truthfully was the aptitude to evaluate the significance of the elements that were to be inserted in the field, so they could be assigned suitable roles and adequate meaning and consequence. Connotation was to be imparted through the act of organizing, by the creation of a visual field in which predictable roles of subjection and authority were taken. And that was only possible if one had previous knowledge of what one was supposed to be seeing.

In the later part of the nineteenth century, these devices of empire were magnified by Portuguese residents and administrators to justify their view of the city and its people. Such justifications operated in a self-referential ideational space formed by writings, travelogues, administrative reports, and images made since the arrival of the Portuguese in Diu. The textual and visual representations created a space of Portuguese authority that claimed to be the urban and/or geographical space of Diu. The cartography of Diu, undertaken by José Aniceto da Silva in 1833,¹² exhibited distinct codified representations of the ‘Gujarat’ and ‘Portuguese/catholic’ urban settlements and the river side elevation of the northern part of the colonial city of Diu.

The riverine side of Diu, with the citadel and religious buildings was just such an ideal subject for an acknowledged vocabulary of essentially Indian drawing codes and suitable for portrayal of the Indian context and domain. This was the view enjoyed on arrival by most of the visitors, and that would be drawn during the following years. This ‘picturesque’ scenery always depicted the past rather than the present and was a vehicle through which the already rehearsed nature of the Indian people and landscape was to be revealed by representation.

The ‘picturesque’ was intersected by an Orientalist viewpoint, and allowed artists to treat Gujarati subjects as exotic objects in an equally strange and exotic landscape, that had already been conceived as belonging to the past.¹³ Most importantly, there was already an accredited

¹² *Planta do Cast.o, Praça, E Cidade de Dio, levantada, e deenhada pelo Capitão de Infantaria José Aniceto da Silva, em 1833, Lat. 20.43.47.* [Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Lisbon].

¹³ Giles Tillotson understands the Indian picturesque as a phenomenon of European culture divorced from the issues of imperialism. See essay published for the exhibition catalogue at the National Portrait Gallery, London. See: Tillotson, Giles H. R. 1990. “The Indian Picturesque: Images of India in British Landscape painting, 1780-1800.” In Bayly, Christopher A. (ed.). *The Raj: India and the British 1600-1947*. London: National Portrait Gallery. 131-151.

terminology of painterly elements considered essentially Indian and suitable for depiction of the Gujarati domains in the 1833 map, that included a specific representation with randomly dispersed rectangles. The 'picturesque' was a vehicle through which the already studied, 'true' nature of Diu urban landscape and people was to be revealed. Colour coding - darker (black), lighter (white), and the troubling 'in-between' - established the requisite cultural signifiers of a narrative of imperial progress. Saliently presented in the panoramic drawings and cartography produced between the late eighteenth and the early nineteenth centuries, such coding was reinforced in the architectural and urban cartography of the city.

Three lithographs of Diu were made in 1846 by Eugène Cicéri (1813-1890)¹⁴ and by Jean Jacottet (1806-1880).¹⁵ These were executed after an expedition to eastern Africa and western India under the command and expertise of Charles Guillain (1808-1875).¹⁶ Interleaving geography and ethnography, the authors detailed maps and views of Diu and of other colonial cities in a pioneering series of lithographs based on daguerreotypes, which were among the first made about those places, and drawings taken from the sea by MM. Caraguel, during the years of 1846, 1847 and 1848. The daguerreotype was an instrument meant to ensure an accurate recording of the landscape, unadulterated by fancy or the artist's emotional reaction to the scene. In a post-Copernican world, in which the all-seeing eye had vanished, and the landscape or the city revealed itself from multiple vantage points, the daguerreotype obscura became the metaphor for the most rational possibilities of a perceiver within the increasingly dynamic disorder of the world. It was claimed the presented the information in pure form, free from the intrusion of other senses, unifying the data received, with scientific accuracy as wished in modern times. However, the ideal of such a pure vision was inadequate both for the purpose of representing empire, and for the painting to become a work of art.

Cicéri and Jacottet, imbued with the European Enlightenment values, proposed classical Idealism and projected exotic Romanticism that was not opposed to reason through the

¹⁴ Eugène Cicéri began his career as a designer of mural paintings, as well as theatre and stage sets. He was mainly active as a landscape painter, however, and in this field was influenced by the work of his uncle and teacher, Eugène Isabey. Cicéri exhibited paintings, gouaches and watercolour views at the Salons from 1851 onwards, and also showing lithographs in the 1870s and 1880s. Often drawn on a very small scale, his watercolours also included views from his extensive travels in Switzerland, Germany, England, Italy and North Africa.

¹⁵ Perspective drawings (c. 1846), authored by Eugène Cicéri (1813-1890) and Jean Jacottet (1806-1880) (lith.) / Bayot (fig.) edited by Arthur Bertrand in 1857-1858.

One of these depictions takes its view from across the river, *Vue de la partie Est et la forteresse de l'île de Diou, prise du mouillage extérieur*, the other from the top of the fort ramparts with figures of Europeans and one native Gujarati, *Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle*, and the last *Vue de la forteresse de Diou, prise de la maison du Gouverneur*, taken from the Governor's palace and recording the access to the citadel. All typical compositions for colonial period imagery of India. Both are available in the Portuguese Overseas Historical Archives (AHU), Lisbon.

¹⁶ Recovering from loss of empire following Napoleon's defeat at Waterloo in 1815, the French sought to re-establish commerce and colonies in the Indian Ocean. The task fell to Charles Guillain, who led a French expedition to the Swahili coast of Eastern Africa in 1846-1848. The record of his travels is enshrined in a magisterial 3-volume work *Documents sur l'histoire, la géographie, et le commerce de l'Afrique orientale* and the accompanying atlas folio of engravings and maps, *Voyage à la côte orientale d'Afrique*. Guillain surveyed by order of the French Government, and published the results of his survey in 1857-1858, in which he brought forward a vast amount of historical facts. See Guillain, M. 1856. *Documents sur L' Histoire, La Géographie et le Commerce de L' Afrique Orientale*. Paris: Société de Géographie.

association of their artistry with scientific discovery.¹⁷ This notion of Romanticism was necessary to depict Portuguese colonial presence in Diu and was a Cicéri and Jacottet invention for Diu. Their contribution to this colonial scientific-aesthetic worldview was the proposal of the Indian picturesque as a set of pictorial codes that made the presence of the Portuguese in India natural and necessary, without the need to inscribe the colonizer's body in the paintings. The positive reception of their work in the nineteenth century in several places in Europe may be attributed to their success in deploying the colonial codes effectively. The drawings worked almost as maps, by evoking knowledge and mastery of geographical space without acknowledging the incompleteness and difficulty of such mastery.¹⁸

The lithographs gave substance, through architectural and urban spatial representation, to European knowledge in the artworks and artistry of building in the *Estado da Índia*. A spatial visibility that remained beyond the reach of most of the Portuguese in their encounter of Diu's space was profusely represented. One critical aspect that bears relevance to these views of Diu was the way the authors made the organization of the visual field with human figures, buildings and landscape. The same stimulus can trigger more than one perception. The paintings were almost a guided tour of the 'picturesque' Diu and intended as such, in a sense they were like colonial maps of Diu's terrain. And yet in ignoring the colonial ideology of the paintings, in extolling their accuracy, and representing them as guides for the neo-colonial traveller to Diu, the authors unwittingly explained their accomplishment for the nineteenth-century viewer. The paintings were as much representations of Portuguese empire as pictorial guides to develop a colonial aesthetic. The depictions claimed not only to institute the vantage places from which Diu could be appropriately observed, but also the suggestion of the miscellany of sites and elements what or how one was to see, indeed how one was to feel about the urban landscape. Thus, the selection of sites and landscapes is architectural and urban 'instructive.'

The very location of the city as reliant on the water channel was always implicit in Diu's illustrations. The most important buildings were located near this edge, and the authors used this open field as a formal device to generate a series of panoramic views that defined all that

¹⁷ See Dirks, Nicholas B. 1994. "Guiltless Spoliations: Picturesque Beauty, Colonial Knowledge, and Colin Mackenzie's Survey of India." In Asher, Catherine and Metcalf, Thomas R. (eds.). *Perceptions of South Asia's Visual Past*. New Delhi: Oxford and IBH Publishing Co.

¹⁸ The Survey of India - in its trigonometric, topographical and cadastral wings - was one of the core procedures in the making of colonial knowledge and instrumental in British governance of South Asia. Carried out over the century between the establishment of formal colonial rule in 1765 and the end of the nineteenth century, the survey entailed painstaking, labour-intensive travels overland across the subcontinent by teams with instruments such as theodolites and leaden chains that were used to 'triangulate' geographical space in order to map the terrain. This data provided the foundation for the subsequent overlaying of these geographical maps with land revenue figures and ethnographic descriptions of various cultural groups. Surveying required the passage of teams into regions where they had no formal political status, often across sensitive borders. Matthew H. Edney states that 'cartographic culture' is the transplanting from Europe to India by the British elites of what he calls a 'spatial architecture rooted in non-Indian mathematics and structures'. See his discussion of 1997 of British India's survey and of the absence of representations of British surveyors in the field in India in *Mapping an Empire: The Geographical Construction of British India*. Chicago: University of Chicago Press. 74-75. See also: Raj, Kapil. 2007. *Relocating Modern Science Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650-1900*. New York: Palgrave & Macmillan. 60-94.

was important to these painters and their audience. Elements in the urban landscape required to be given decipherable value through the consistent use of visual discourse. The form of the land could itself be taken by sketching the outlines of these images, but the meaning of both landscape and art clearly did not exist in the form's authenticity. It would be inherent in the figures, actions, and shadow washes in the lithograph. The flat landscape of Diu set the stage for unwholesome topographies and became associated with physical discomfort and ailments peculiarly tropical. Even though productive, these flats were just land to be urbane and had no ennobling quality to transform the whole island into 'landscape'. Meaningfully, the portrayal revealed a countryside that only hinted at the existence of people and the cultivated fields signified the presence of Gujarati locals. And yet the land unmarred by Indian presence was not enough to provide satisfaction to the European eye since it had nothing significant to rest on, no church spires, ruins of antiquity, or hills to punctuate the 'sameness' of the topography.

The lithographs favoured the symbols of the Portuguese presence and sovereignty, i.e. the citadel and the port. To secure the city and the citadel, the surviving houses around the citadel were cleared in 1635, to form an esplanade or firing field. Not only did this move, brought changes in the form of the city giving it a new physical definition, but also gave to the author's field of vision the enlargement demanded. The expansion of the esplanade, which would remain uncluttered until the late nineteenth century, provided an opportunity to obtain an distended prospect of the city. One could survey the fast-growing town from different points along the edge of this vast field, not just from the river.¹⁹

The raised eye level gives an authoritative vantage to an often repeated depicting method. Also, in all the sketches the foreground is almost stretched to create a tableau of native life introduced in a wide space. The absence of raised up vantage points from which to survey the island suggested a restraint of mastering the territory through pictorial means. Accordingly, only if the island was marked by signs of Portuguese occupation could it please the European eye. Accordingly, Diu's Portuguese religious catholic architecture in the vicinity of the citadel was several times illustrated by Cicéri. The former church of Eleven Thousand Virgins, today's Saint Paul and Jesuit monastery of Holy Spirit (*colégio do Espírito Santo e igreja de Nossa Senhora da Conceição ou de São Paulo*), the church and monastery of Saint Dominic (*igreja e mosteiro de São Domingos*) and Saint Thomas church (*igreja de São Tomé*) were drawn in the *Vue d'une*

¹⁹ See view west-east of the esplanade in: *Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle* / lith. Jacottet, Jean fig. par A. Bayot. - Paris: Bertrand, Arthus [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr., en noir ; 20,5 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Jacottet, Jean; Bayot, A.; Guillaïn, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillaïn, vol. 4, atlas, pl. 13

See view east-west of the esplanade in: *Vue de la forteresse de Diou, prise de la maison du Gouverneur* / Eugene Cicéri lith. - Paris: Arthus Bertrand, [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr., en noir ; 19 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Cicéri, Eugene and Guillaïn, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillaïn, vol. 4, atlas, pl. 12.

partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle.²⁰ The Royal Hospital and Saint John of God monastery (*Hospital Real e mosteiro de São João de Deus*)²¹ and the church and monastery of Saint Dominic (*igreja e mosteiro São Domingos*) were drawn in the *Vue de la partie Est et la forteresse de l'île de Diou, prise du mouillage extérieur*²². And again, the northern side of the church and monastery of Saint Dominic (*igreja e mosteiro São Domingos*) and Saint Thomas citadel were drawn in the *Vue de la forteresse de Diou, prise de la maison du Gouverneur*.²³

The representation of the buildings draws upon a detached wall that restrains the urban space of Diu in the island. The eye of the viewer in the *Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle* is led from the right side of the picture until the faraway hinterland on the left side making a 'wide-angle' move. The buildings are carefully drawn, and the viewer's eyes are focused between the background of the city further away and finally deep into the horizon and the foreground of Saint Thomas citadel. Similarly, the citadel and the churches, important buildings for the Portuguese of the city, but none of them specifically draws attention to itself. Therefore, the space created by the enclosure of the buildings becomes the stage which invites attention.

There is, something quite exclusive and exceptional about the choice of station point of these sketches. Cicéri and Jacottet bore the responsibility of conveying an accurate topographical description of the colonial city. With Diu's flat terrain, the city did not easily comply with 'picturesque' standards, and especially Cicéri attempted to represent Diu's urban landscape by incorporating it within the 'picturesque' tradition. However, the lithographs were not innocuous representations of Diu in which the artists documented bygone facts with fidelity. Nor were they straightforward translations of the European notion of the 'picturesque' into an exotic vocabulary. Adaptations depended in large part on a relatively accurate model of reality. This rendering of Diu's landscape drew upon a European tradition of topographical drawing which was supposed to be truthful and undistorted by fancy. In mediating the need for scientific accuracy and the aesthetic burden of the European picturesque, the authors carefully and

²⁰ *Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle* / lith. Jacottet, Jean fig. par A. Bayot. - Paris: Bertrand, Arthus [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr.; 20,5 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Jacottet, Jean; Bayot, A.; Guillaín, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillaín, vol. 4, atlas, pl. 13. Portuguese Overseas Historical Archives (AHU), Lisbon.

²¹ Also depicted in: *Planta da Fortaleza e Cidade de Diu, Que por ordem do Ill. Exmo. Senhor D. Frederico Guillermo de Souza a tirou o Capitão Engenheiro João Antonio Sarmento. 1783*. [Public and Municipal Library of Porto, C.M.&A., Pasta 24(35)]

²² *Vue de la partie Est et la forteresse de l'île de Diou, prise du mouillage extérieur* / E. Cicéri lith. - Paris: A. Bertrand, [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr.; 16,5 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Cicéri, Eugene and Guillaín, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillaín, vol. 4, atlas, pl. 11. Portuguese Overseas Historical Archives (AHU), Lisbon.

²³ *Vue de la forteresse de Diou, prise de la maison du Gouverneur* / Eugene Cicéri lith. - Paris: Arthus Bertrand, [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr., en noir; 19 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.).

Authors: Cicéri, Eugene and Guillaín, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillaín, vol. 4, atlas, pl. 12. Portuguese Overseas Historical Archives (AHU), Lisbon.

intentionally 'constructed' a way of looking at Diu that played a key role in forming ideas about the town. Finally, the authors did not discount the artistic value of their drawings.

The most archetypal aspects of Diu's urban life were on Cicéri and Jacottet's stage. The action related to the setting was drawn in the view of Saint Paul's Church. Clearly the church grounds may very well be imagined to have been busy with people during services. However, the moment chosen for portrayal of the architecture was neither a time when there were few catholic worshippers present, nor does it show a ground flocked with catholic men and women going to or coming out of church. The Portuguese catholic believers and Gujarati catholic converts are implied by their noticeable absence, and their presence and authority not verified.²⁴ The Gujarati figures in fine clothing are crucial as is the depiction of the *Estado da Índia* grounds, in making the desired statement about the privileged Portuguese colonial status in India. The Gujarati figures not only supply the drawing with picturesque elements but offers the contrast against which to admire the church, an architectural symbol of the civilizing mission in a 'heathen' land. The citadel, the churches, as other public buildings that were drawn, are physical and architectural manifestations of colonial authority, while the drawn Gujarati figures constitute the realm over which such authority is extended. If the formers are symbols of an advanced civilization, the latter consist of that which needs civilizing. Seen as repositories of Indian 'antiquity,' Gujarati figures were interchangeable with architecture, and other features of colonial material culture. These figures are not afterthoughts or entourage. They are also the means through which Portuguese colonial authority over Diu is demonstrated.

Another critical aspect that bears relevance to Cicéri and Jacottet portrayals involving the representation of the Indian as the repository of unchanged Indian tradition is that the Gujarati figures were not drawn on site. Their use was to denote that the act of possession became a common representational technique in the lithographs. The Gujarati figures are not afterthoughts or entourage, but the vehicles through which authority over the colonial landscape was demonstrated and these figures were inserted in each lithograph from their own menu and vocabulary of the Indian 'prototype.' The authors travelled with an entourage of servants and it was from these people that they derived their representations. Sketches of these attendants were made, but none of these delineations were about the individuals who acted as replicas. These natives were cast into types depending on their occupations which had a corresponding mark that was carefully rendered. This was in keeping with written narratives of India by Portuguese residents and travellers who meticulously noted the number of servants that were 'essential' in India, their job descriptions, and how to identify them. The occurrence

²⁴ At the time, the use of Indian figures to denote the act of possession was a common representational technique in drawings.

in drawings of servants as 'typical' Indians or Indian 'prototypes' reinforces the idea that the main and ultimate role of the Gujarati population was to serve Europeans, and it is through the recognition of this relationship that European authority is validated.

No matter how actively the Portuguese enumerated imperial possessions, they amounted to nothing more than a directory of imperial belongings. This absence of landscape meant the Portuguese failure to impress on the surroundings a superior understanding of beauty and religion. From a religious standpoint, this was the result of Portuguese failed evangelical mission in Diu. A deliberate articulation of difference as the fundamental criteria of existence in an alien land had, in fact, worked against the objectives of establishing authority over the land. The signifying power of an absence, a privation of beauty, morality, colonial control, became the most pervasive theme in the Portuguese nineteenth century perception of Diu. The artists, military engineers and surveyors assured that the lack of different aspects was not to be lamented, as there was nothing to see beyond the line of the accepted Portuguese presence in Diu's territory. For European visitors, the description of the boundaries of colonial occupation was the first pace in describing their own practice, since it was necessary to block out the unseemly features that emerged on closer examination. Conceivably, it is not unexpected that the Gujaratis eulogised the virtues of the same Diu in its productive and aesthetic dimensions. If the Portuguese could project their social fantasies to construct the Portuguese ideal imperial landscape, such a projection could not be transferred to Diu because it would contradict the role played by the Gujaratis in the Portuguese colonial narrative. But such boundedness also produced constraints for the sovereign imagination.

A cursory look at these lithographs fails to indicate the emotions invoked through the power of association, based on the 'knowledge' created by the early history of Diu and the knowledge gathered from Portuguese travelogues. The positioning of the architecture or the landscape, rather than native bodies, assured that a nexus of colonial values would be correctly articulated across the space of the depictions to generate an aesthetic alliance between the artist's conception and the particularities of the viewer's experience of Diu. The travellers who followed in the footsteps of the authors and retraced their journeys were not disappointed. There was a careful balance between the Gujaratis, which suited late eighteenth and early nineteenth century tastes and the viewing of these as picturesque elements of the landscape. The 'picturesque' became, in both narratives - writings and drawings - a process of making accessible that which was not within comprehension. It was a manner of dispensing with the Portuguese anxiety of grasping India as the sublime, and deferring the feeling of empathy.

Diu could be comprehended and accurately represented using daguerreotype techniques. Just as the island was interspersed with depictions of civilized prospects, the lithographs did not simply involve Diu's rural landscape. They were interspersed with depictions of the 'Portuguese/catholic' urban settlement, drawn in a manner that celebrated the pride of their inhabitants. The buildings of Diu were not drawn because they were 'picturesque,' contrastingly, they were carefully recorded to illustrate the city as colonial possession. In such a rendition, the 'picturesque' elements of the Indian landscape were used to highlight the difference between the degenerate state of the inhabitants and the Portuguese intervention. The rendering of the architecture of Portuguese empire required a vocabulary that looked onward, rather than backwards. In fact, it needed to be as little burdened with ruinous effect as possible. By using Gujarati elements as the part constituting the 'picturesque,' Cicéri and Jacottet could accurately express the fine regularity of the buildings architecture through the element of contrast. The ordered place making that proclaimed authority over Diu was juxtaposed with native scenes of ruins and chaos. The raised eye level in these drawings affords a commanding vantage, a method to repeated and something quite distinctive about the choice of station point.

The use of the aesthetic category of the 'picturesque' in these descriptions of Diu bears the trace of a barely masked tropical disquiet. Such disquiet appears when the slippages between desire and experience and between representational mastery and inadequacy of the representative strategy happen. And it is this sense of recognition and empathy, that marks the passage from 'picturesque' paintings to architectural and urban illustrations with scientific accuracy, as an unexpected outcome of the process of representation and not as an aesthetic strategy. In suggesting that the process of representation produces the effect of empathy, we also attend to a critical function of colonial representation: the repression of likeness, familiarity that may not be acknowledged.²⁵ Fundamental to this task of representation was the desire to rationalize the heterogeneity of the colonial landscape and the native body and the disquieting figure of the Gujarati subject.

The written narratives of 'picturesque' Gujarati subjects were just as liberally spotted with attempts to associate parts of the Indian landscape with the acquainted landscape of Portugal as it was shown by João de Castro, Gaspar Correa and João de Barros, the sixteenth century authors of accounts and drawings of Diu.²⁶ Such associations were heartening reminders that this land would not remain entirely unfamiliar, it could be appropriated in some way with

²⁵ Gomes, Paulo Varela. 2012. "Perspectives of World Art Research: form, recognition and empathy", *Opler Conference*, Oxford: Worcester College (unpublished).

²⁶ See written account of 1886 by Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903), Count of Ficalho, referring to a visit of Garcia da Horta (c.1501-1568) to Diu. Conde de Ficalho. 1886. *Garcia da Orta e o seu tempo*. Lisbon: National Press. 97.

simplicity. The sites that evoked fond memories of home were safe havens from which to observe the exoticness. And in this tension between home(ness) and exotic(ness) lies a critical aspect of these metaphors, the contrast enabled the viewers and readers to see the two opposite characteristics of the landscape in a clearer light within the framework of the same narrative. Rather than erasing the emotive content of the Portuguese 'picturesque,' the colonial 'picturesque' in Diu bracketed the emotional content of the Portuguese landscape to foreground a colonial aesthetic.²⁷ A distinctive colonial subjectivity was developed between metropolitan and colonial space, metropolitan aesthetics and colonial aesthetics by this parenthetical connection.

BIBLIOGRAPHY

- Andrade, António Alberto Banha de. 1980. *João de Barros. Historiador do Pensamento. Humanista Português de Quinhentos*. col. Subsídios para a História Portuguesa, 17. Lisbon: Portuguese Academy of History
- Avelar, Ana Paula. 2003. *Figurações da Alteridade na Cronística da Expansão*. Lisbon: Universidade Aberta
- Baião, António. 1917. "Documentos inéditos sobre João de Barros, sobre o escritor seu homónimo contemporâneo, sobre a família do historiador e sobre os continuadores das suas 'Décadas'." In *Bulletin of the Sciences Academy of Lisbon*. vol. XL. 202-355
- Barros, João de (1496-1570). 1973-1975. *Da Ásia*. Lisbon: Livraria Sam Carlos
- Bell, Aubrey. 1924. *Gaspar Corrêa*, "Hispanic Portuguese Series." Oxford University Press: Humphrey Milford
- Benjamin, Walter. 1969. "The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux parisiens." In Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Random House. 69-82
- Blanchard, Pascal (dir). 1995. *L'autre et nous - "scènes et types", anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*. Association Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine, le GDR Océan Indien et l'UPR 221, CNRS (org.). Paris: Syros
- Borges, Jorge Luis. 2000. "The Translators of the Thousand and One Nights." In Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge. 45
- Boxer, Charles R. 1981. *João de Barros: Portuguese Humanist and Historian of Asia*. Xavier Centre of Historical Research Series, 1. New Delhi: Concept Publishing
- Breyner, Francisco Manuel de Melo. 1886. *Garcia da Orta e o seu tempo*. Lisbon: National Press. 97

²⁷ Mathew Edney relates how imperial Britain used modern survey techniques to not only create and define the spatial image of its empire, but also to legitimate its colonialist activities. We disagree with his suggestion that the "emotive elements of the Picturesque slowly disappeared as the British reconfigured India to be naturally Picturesque." My reading of the paintings does not suggest an emotional emptiness through naturalization, but the displacement of values about the European countryside with a set of values and emotions that worked to naturalize India for the colonizers. Edney, Mathew H. 1997. *Mapping an Empire, The Geographical Construction of British India, 1765-1843*. Chicago: University of Chicago Press. 74.

- Buescu, Ana Isabel. 1996. "João de Barros: Humanismo, mercância e celebração imperial." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento. Oceanos 27*. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 10-26
- Coelho, António Borges. 1992. *Tudo é Mercadoria: sobre o Percurso e a Obra de João de Barros*. Lisbon: Caminho
1997. *João de Barros: Vida e Obra*. Lisbon: Working group from the Ministry of Education for the Commemoration of Portuguese Discoveries
- Correa, Gaspar (1495-1561). 1975. *Lendas da Índia*. Almeida, Lopes (int. and rev.), Porto: Lello & Irmão
- Dirks, Nicholas B. 1994. "Guiltless Spoliations: Picturesque Beauty, Colonial Knowledge, and Colin Mackenzie's Survey of India." In Asher, Catherine and Metcalf, Thomas R. (eds.). *Perceptions of South Asia's Visual Past*. New Delhi: Oxford and IBH Publishing Co.
- Earle, T. F. 1996. "A linguagem pictórica de João de Barros nas Décadas da Ásia." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento. Oceanos 27*. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 68-74
- Edney, Mathew H. 1997. *Mapping an Empire, The Geographical Construction of British India, 1765-1843*. Chicago: University of Chicago Press. 74
- Faria, Manuel Severim de (c. 1583-1655). (1624). 1999. *Discursos vários políticos*. Vieira, Maria Leonor Soares Albergaria (intro.). Lisbon: Portuguese National Press
- Garcia, José Manuel. 1995. "D. João de Castro: Um homem de guerra e ciência". *Tapeçarias de D. João de Castro*. exhibition catalogue. Lisbon: Portuguese Museums Institute
2006. *A Historiografia Portuguesa dos Descobrimentos e da Expansão (Séculos XV a XVII): Autores, Obras e Especializações Memoriais*. Unpublished Ph.D. dissertation. Porto: University of Porto
- Gomes, Paulo Varela. 2012. "Perspectives of World Art Research: form, recognition and empathy", Opler Conference, Oxford: Worcester College (unpublished)
- Lapa, Manuel Rodrigues. 1972. "Prefácio", *Historiadores Quinhentistas*, Lisbon: Seara Nova. XV
- Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. Chicago: Chicago University Press
- Moreira, Rafael. 2007. "Arquitectura: Renascimento e Classicismo." In Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*. Lisbon: Círculo de Leitores. vol. II, 55
- Prakash, Gyan. "Science "Gone Native" in Colonial India," *Representations* 40 (1992): 153
- Raj, Kapil. 2007. *Relocating Modern Science Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650-1900*. New York: Palgrave & Macmillan. 60-94
- Ramalho, A. da Costa. "João de Barros, Humanista." In Ferreira, António Mega (dir.), *João de Barros e o Cosmopolitismo do Renascimento. Oceanos 27*. Lisbon: National Commission for the Commemorations of the Portuguese Discoveries (CNCDP). 84-91
- Saraiva, António José. 1950-1962. *História da Cultura em Portugal*. Lisbon: Jornal do Fôro. Vol. III. 277-335

Tillotson, Giles H. R. 1990. "The Indian Picturesque: Images of India in British Landscape painting, 1780-1800." In Bayly, Christopher A. (ed.). *The Raj: India and the British 1600-1947*. London: National Portrait Gallery. 131-151

Upton, Dell. 1991. "Architectural History or Landscape History." In *Journal of Architectural Education* 44/4: 195-19.

1992. "The City as Material Culture." In *The Art and Mystery of Historical Archaeology: Essays in Honour of James Deetz*, Yentsch, Anne Elizabeth and Beaudry, Mary C., (ed.). Boca Raton: CRC Press. 51-74

ICONOGRAPHY AND CARTOGRAPHY CITED

Planta do Cast.o, Praça, E Cidade de Dio, levantada, e deenhada pelo Capitão de Infantaria Jozé Aniceto da Silva, em 1833, Lat. 20.43.47. [Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Lisbon

Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle / lith. Jacottet, Jean fig. par A. Bayot. - Paris: Bertrand, Arthus [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr., en noir ; 20,5 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Jacottet, Jean; Bayot, A.; Guillain, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillain, vol. 4, atlas, pl. 13

Vue de la forteresse de Diou, prise de la maison du Gouverneur / Eugene Cicéri lith. - Paris: Arthus Bertrand, [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre) : lithogr., en noir ; 19 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Cicéri, Eugene and Guillain, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillain, vol. 4, atlas, pl. 12

Vue d'une partie de la ville de Diou, prise des remparts de la Citadelle / lith. Jacottet, Jean fig. par A. Bayot. - Paris: Bertrand, Arthus [1856-1857]. - 1 est. (ill. de livre): lithogr.; 20,5 x 33,5 cm (im.), 33 x 52,5 cm (f.). Authors: Jacottet, Jean; Bayot, A.; Guillain, Charles. In: "Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale" / recueillis et rédigés par M. Guillain, vol. 4, atlas, pl. 13. Portuguese Overseas Historical Archives (AHU), Lisbon

VISÃO E MÉTODO: CONTRIBUTO DA IDEIA DE SISTEMA NA LEITURA E CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

Paula Gomes da Silva

Resumo: O estudo e a intervenção na paisagem devem estar relacionados por uma visão comum que permita estabelecer uma coerência entre o modo como a realidade é percebida e a tomada de decisões formais e materiais que conduzirão à sua transformação. O reconhecimento da paisagem como uma entidade sistémica corresponde a uma visão que, desde o século XIX, tem sustentado a formulação de abordagens holísticas de intervenção. Nas últimas décadas a arquitetura paisagista tem vindo atualizar esta visão com a aceitação da ideia de paisagem e de projeto como *sistema aberto complexo* e em particular como *sistema socio ecológico*.

Neste artigo procede-se a uma revisão sobre conceitos baseados numa visão sistémica da realidade – *sistema aberto, ecossistema aberto* - que permitem uma aproximação progressiva à ideia de paisagem como *sistema socio ecológico*. Em seguida identifica-se um conjunto de propriedades deste tipo de sistemas - contexto, relação forma/função, capacidade de adaptação - mostrando a sua capacidade de operar uma articulação criativa entre a realidade percebida e a intervenção/projeto que nela se pode operar.

Palavras-chave: Pensamento ecossistémico; Sistema sócio ecológico; Abordagem projetual; Projeto da paisagem, Arquitetura paisagista contemporânea.

VISION AND METHOD: CONTRIBUTION OF THE SYSTEM IDEA IN THE READING AND CONSTRUCTION OF THE CONTEMPORARY LANDSCAPE

Paula Gomes da Silva

Abstract: The study and intervention in the landscape must be related by a common vision that allows a coherence between the way in which the reality is perceived and the formal and material decisions that will lead to its transformation. The recognition of the landscape as a systemic entity is a vision that, since the 19th century, has sustained holistic intervention approaches. In recent years landscape architecture has been updating this vision, accepting the idea of landscape and design as a *complex open system*, particularly as a *socio-ecological system*. In this paper we proceed to a review of concepts related to a systemic view of reality - *open system*, *open ecosystem* - that allow a progressive approach to the idea of landscape as a *socio-ecological system*. Next, we identify properties of this type of systems - context, form/function relationship, and adaptability - showing its ability to operate a creative articulation between the perceived reality and the intervention that can be operated in it.

Keywords: System thinking; Socio ecological system; Design approach; Landscape architecture design; Contemporary landscape architecture.

VISÃO E MÉTODO: CONTRIBUTO DA IDEIA DE SISTEMA NA LEITURA E CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

Paula Gomes da Silva

1 - INTRODUÇÃO²⁸

As metodologias de interpretação e construção da paisagem são indissociáveis dos paradigmas (ou visões) que estão na sua base. Estes traduzem o modo como a realidade é percecionada, informam os conceitos e modelos que descrevem a paisagem e estabelecem as metodologias e princípios orientadores da ação. Ao mesmo tempo, para as profissões que atuam ao nível da organização espacial e formal da paisagem, como é o caso da arquitetura paisagista (e também arquitetura e urbanismo) é fundamental que a visão enquadre e articule criativamente o processo analítico - leitura da paisagem - com a conceção e desenho - projeto da paisagem.

O reconhecimento da paisagem como uma entidade sistémica corresponde a uma visão que, desde o século XIX, tem sustentado a formulação de abordagens holísticas de intervenção na paisagem. Apesar de não ser uma ideia nova, nas primeiras décadas do século XXI, o projeto de arquitetura paisagista em articulação com a ecologia contemporânea, tem mostrado que este é um paradigma adequado, não apenas para descrever e compreender a paisagem de intervenção, mas também para orientar o processo de construção e consequentemente, de transformação, dessa mesma paisagem. O presente artigo propõe o pensamento ecossistémico e os conceitos de ecossistema aberto e de sistema sócio como paradigma e modelos para a interpretação e construção da paisagem.

²⁸ Agradecimentos: A investigação expressa neste artigo foi produzida no âmbito da tese de doutoramento em arquitetura paisagista (Instituto Superior de Agronomia- Universidade de Lisboa) da autora. O acompanhamento e contributos dos orientadores, Professora Manuela Raposo Magalhães (ISA/UL; LEAF-ISA) e Professor André Botequilha-Leitão (UALg; Meditbio-UALg) foi fundamental para o desenvolvimento dos conteúdos apresentados.

Na primeira parte da comunicação são evocados os antecedentes do pensamento ecossistêmico e da sua aplicação à concepção da paisagem, para demonstrar a sua capacidade na mediação entre a visão - o paradigma sistêmico - e o objeto - a paisagem. O pensamento ecossistêmico, assente nas teorias sistêmicas e nas teorias da complexidade, está na base da formulação dos conceitos de sistema e de ecossistema, fundamentais para a intervenção na paisagem. A aceitação da paisagem enquanto sistema sócio ecológico, ou seja, como um sistema aberto complexo com capacidades de emergência, auto-organização e resiliência é um primeiro, mas fundamental, passo para a integração do pensamento sistêmico numa abordagem de projeto da paisagem.

Na segunda parte da comunicação defende-se a ideia de que os conceitos de ecossistema e de sistema sócio ecológico são fundamentais para operacionalizar a articulação entre a leitura e a ação, ou seja, entre o estudo e o projeto da paisagem. Ambos são modelos conceituais particularmente adequados para descrever, quer a realidade de intervenção - a paisagem - quer o projeto (entendido como paisagem resultante do ato de projetar). Permitem identificar estruturas, processos, propriedades e compreender dinâmicas de evolução temporal da paisagem. Para além destas valências, estabelecem relações recíprocas entre os padrões espaciais (formas) e os processos que suportam as capacidades de auto-organização, adaptação, emergência e resiliência da paisagem. Nesta parte evidencia-se o modo como o projeto contemporâneo de arquitetura paisagista tem usado estes modelos para estabelecer uma articulação criativa entre a realidade percebida e a intervenção que nela se pode operar.

2 - DOS CONCEITOS DE SISTEMA, ECOSISTEMA E SISTEMA SOCIO-ECOLÓGICO ENQUANTO BASE DE UMA VISÃO SISTÊMICA DA PAISAGEM

A noção de paisagem, e de paisagem urbana, como sistema vivo e como sistema complexo tem as suas origens no século XIX e está presente em abordagens desenvolvidas, entre outras, por F. L. Olmsted, L. Mumford, J. Jacobs ou C. Alexander. Mais recentemente, as noções de sistema aberto e sistema sócio ecológico acrescentam aos conceitos anteriores novas possibilidades, permitindo uma aproximação progressiva à ideia de paisagem enquanto realidade complexa, palco de interações naturais-culturais.

A construção de uma visão sistêmica contemporânea da paisagem tem na sua base um conjunto de conceitos, que permitem uma progressiva aplicação dos princípios dos sistemas complexos à paisagem. Estes conceitos são: sistema aberto, ecossistema e sistema sócio ecológico. Todos

eles estão ancorados numa visão holística que, desde a antiguidade, tem procurado compreender a realidade a partir do “todo”, privilegiando, não apenas as partes que a compõem, mas também o modo como estas se influenciam mutuamente .

2.1 - Sistema

O termo sistema (que deriva da língua grega) foi formalmente introduzido nas ciências modernas, concretamente na termodinâmica, no início do século XIX. Até aos anos 40 do século XX foi usado por vários cientistas, especialmente em correntes orientadas para uma visão holística da realidade . Contudo, foi o biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) que na Teoria Geral de Sistemas (TGS), desenvolvida na primeira metade do século XX, formulou o conceito moderno de sistema, o sistema aberto. A TGS colocou em evidência que a noção de sistema formulada pela termodinâmica clássica (baseada no encerramento do sistema, equilíbrio termodinâmico e aumento de entropia) não descrevia corretamente os organismos vivos, cuja sobrevivência depende de uma alimentação exterior contínua e que evoluem no sentido da ordem e não da desordem. Em alternativa concebeu um sistema aberto, onde as constantes trocas de energia e matéria permitem uma permanente reposição dos componentes e asseguram a sua manutenção num estado de aparente equilíbrio, diferente do equilíbrio que ocorre nos sistemas fechados.

Esta nova noção de equilíbrio, inerente aos sistemas abertos, abriu caminho para outras formas de entender a realidade e os seus processos. Enquanto num sistema fechado o estado final é determinado pelas suas condições iniciais sendo possível antecipar o seu desenvolvimento, no sistema aberto não existe este tipo de relação linear entre as condições iniciais e o estado final, não podendo o seu desenvolvimento ser antecipado com exatidão. Assim, a incerteza e a imprevisibilidade passam a ser aceites como condições incontornáveis do comportamento do sistema aberto. O facto do conceito de sistema aberto ter sido formulado como uma noção ambígua, nem real nem puramente conceptual, possibilitou a sua aplicação a muitos campos diferentes do saber, a diversas realidades e a vários tipos de problemas complexos concretos, tanto no âmbito dos sistemas vivos como dos sistemas sociais . Um campo de aplicação, de particular interesse para o estudo e intervenção na paisagem, são os sistemas ambientais. A noção de sistema aberto foi fundamental na ecologia para a reformulação do conceito de ecossistema e para a sua ampliação no sentido da integração da componente ambiental e social.

2.2 - Ecossistema

O conceito de ecossistema, apesar de integrar a noção de sistema, teve um desenvolvimento inicial independente da TGS. A primeira utilização do termo, definido pelo biólogo britânico Arthur Tansley em 1935, encerra a ideia de que o ecossistema é o conjunto formado pela comunidade biótica e pelos componentes abióticos de um determinado lugar, bem como, pelas relações que se estabelecem entre estes componentes. Este facto destaca-se na escolha do termo sistema (já usado pela física) que continha esta ideia de interação. À semelhança do conceito de sistema aberto, o conceito de ecossistema também foi formulado de um modo bastante aberto e relativamente flexível, o que lhe permite uma vasta aplicação e aceitação. Contudo, esta flexibilidade obriga à construção de modelos para que possa ser efetivamente aplicado a situações reais. Ao contrário do conceito, que é genérico, os modelos já refletem teorias, princípios e ferramentas de análise específicas, relacionadas com os aspetos particulares que se pretendem investigar. Um dos modelos com maior relevância para o estudo da paisagem é o de ecossistema como sistema aberto que resulta da integração das propriedades do sistema aberto complexo da TGS no conceito de ecossistema. Este modelo entende o ecossistemas como um sistema aberto e complexo evidenciando, como principais propriedades, o equilíbrio dinâmico, a abertura ao exterior e a complexidade. O ecossistema aberto é profundamente influenciado pelas trocas que estabelece com a envolvente e também por perturbações, que desafiam o seu equilíbrio, mas que suportam o seu desenvolvimento.

2.3 - Sistema sócio ecológico

Na perspetiva do estudo da paisagem a noção de ecossistema aberto não fica completa se não incluir a componente social, indissociável da construção da paisagem. Todas as paisagens onde se regista a ação humana, e atualmente reconhece-se que não há nenhum habitat terrestre que não esteja sujeito, direta ou indiretamente, à influência humana podem ser entendidas como realidades complexas, onde interagem componentes e processos ecológicos e humanos (individuais e sociais).

Apesar do conceito de ecossistema ter, desde a sua formulação inicial, abertura para incluir os seres humanos enquanto componente biológica do sistema, a sua participação não pode ser entendida apenas deste modo, uma vez que estes se organizam em sistemas sociais complexos. Assim, o estudo dos ecossistemas considerando a componente humana implica a construção de modelos híbridos que reúnam propriedades de ambos os tipos de sistemas complexos - ecológico e social - e ainda as propriedades que emergem das interações entre os dois tipos de

sistemas. Nas últimas décadas, abordagens transdisciplinares para as quais têm convergido os domínios científicos de vários ramos da ecologia e das ciências sociais, têm potenciado o aparecimento de modelos de (eco) sistemas que integram as componentes ecológicas e humana. Vários dos modelos propostos têm em comum o facto de entenderem que a interação dos sistemas humanos e ecológicos gera um novo tipo de realidade, com qualidades e propriedades que não são exibidas por cada um dos sistemas separadamente. Um destes modelos, o sistema sócio ecológico é particularmente adequado para o estudo da paisagem contemporânea, em particular da paisagem urbanizada.

A aplicação da ideia de sistema (ou de conceitos gerados por esta ideia) intervenção e gestão da paisagem não é uma estratégia nova. Também a noção de ecossistema está incorporada na prática de planeamento e de projeto (em especial na arquitetura paisagista) desde há muito tempo.

A noção de cidade como um sistema vivo tem as suas origens no século XIX no âmbito do planeamento urbano. No início do século XX, Patrick Geddes identificou as cidades e a sua envolvente como um “todo”, cujo desenvolvimento futuro deveria basear-se na identificação dos seus fluxos (processos) biológicos e sociais. Também na arquitetura paisagista esta visão sistémica da paisagem é evidenciada desde o século XIX em abordagens que destacam a importância da interdependência entre as componentes culturais e naturais na construção e funcionamento do sistema urbano. Estas ideias continuaram durante o século XX a serem integradas no planeamento, nomeadamente por Lewis Mumford e McHarg. Em Portugal, os conceitos de *continuum naturale* (1960) e de *paisagem global* (1990), dos arquitetos paisagistas portugueses F. Caldeira Cabral e G. Ribeiro Telles, expressam esta visão sistémica na leitura e atuação na paisagem.

Contudo, a referência explícita ao conceito de sistema complexo, promovida pela TGS e pelas teorias da complexidade, foi registado em dois contributos importantes para a incorporação desta ideia no estudo e intervenção na paisagem urbana. Em 1961, Jane Jacobs, urbanista e ativista canadiana, identificou a realidade urbana como um problema de complexidade organizada, idêntico aos que se colocam às ciências da vida, e sugeriu que as profissões envolvidas na construção da cidade olhassem para os modelos e ferramentas das ciências da vida, como uma referência para a construção dos seus próprios modelos de intervenção urbana. Quatro anos mais tarde, em 1965, o arquiteto e matemático Christopher Alexander também relacionou a construção da paisagem urbana com teorias desenvolvidas no âmbito da matemática e do estudo dos sistemas complexos. No amplamente divulgado ensaio “A City is Not a Tree” distinguiu a cidade natural, cujo aparecimento e desenvolvimento considerava

espontâneo, da cidade artificial ou planeada, concluindo que a complexidade existente na cidade natural é, como consequência da imposição do modelo urbano modernista, fortemente reduzida ou anulada. Afirmou que a razão pela qual as cidades planeadas são subordinadas a uma organização hierárquica, tem a ver com a procura de modos facilitados de raciocínio sobre problemas complexos, através da sua separação em subconjuntos não sobreponíveis e identificou a necessidade da formulação de modelos (diferentes dos modernistas) para lidar com a realidade urbana, sem anular a sua complexidade.

Posteriormente a estes contributos, um novo impulso para reforço da visão sistémica no estudo da paisagem veio da Ecologia Urbana, em particular a linha de investigação que entendia a paisagem urbana como um sistema, procurando compreender o seu metabolismo. O modelo de ecossistema aplicado à cidade, assumido por esta sub-disciplina da ecologia, contribuiu para que se consolidasse a noção de que os processos ecológicos também estavam presentes no ambiente urbano e que as cidades deviam ser vistas como fazendo parte do mundo natural. O conceito de ecossistema era assim aplicado à cidade, mas também, aos subsistemas que dela fazem parte.

O entendimento da paisagem como sistema, com implicações tanto no seu estudo como na gestão e intervenção, continuou a desenvolver-se na última década do século XX e início do século XXI, com a incorporação da noção de sistema aberto. A possibilidade da paisagem se expressar como sistema complexo, e em particular como sistema sócio ecológico complexo, tem especial interesse o estudo e intervenção na paisagem.

A paisagem, tal como é definida na Convenção Europeia da Paisagem (2000) é o resultado da interação entre fatores naturais e humanos. Os sistemas sócio ecológicos foram definidos por Berkes, Folke e Colding (1998) como sistemas complexos e integrados onde os seres humanos são parte da natureza. Neste sentido, o conceito identifica realidades complexas onde interagem componentes e processos ecológicos e humanos (individuais e sociais). Este é o caso de todas as paisagens onde se regista a ação humana, independentemente de se reportarem ao contexto rural ou urbano. A paisagem vista como um sistema sócio ecológico é considerada um sistema aberto complexo que tem como principais características o facto de se constituir como uma realidade complexa, com inúmeras componentes e interações, que exhibe desenvolvimentos que não podem ser previstos, apenas antecipados em termos de probabilidade e que apresenta capacidades de resiliência, adaptação, auto-organização e emergência como reação a alterações nas condições externas ou internas do sistema. Finalmente, depende dos sistemas que se posicionam nas escalas superiores e inferiores.

Este reconhecimento de que as características e propriedades dos sistemas complexos, em particular do ecossistema aberto e do sistema sócio ecológico descrevem adequadamente a paisagem, é o primeiro passo para estabelecer uma visão sistêmica contemporânea da paisagem. O segundo passo prende-se com a demonstração de que estas propriedades podem ser simultaneamente uma qualidade e uma ação, ou seja, podem ser identificadas no estudo/leitura da paisagem, mas também podem ser usadas enquanto estratégias de transformação material desta mesma paisagem.

2.4 - Da visão à prática. A ideia de sistema na construção da paisagem contemporânea

Nesta segunda parte coloca-se em evidência, a partir da análise da prática e da teoria de projeto de paisagem contemporâneo, o modo como a aceitação da paisagem como sistema sócio ecológico complexo pode promover a articulação entre o estudo e a intervenção na paisagem.

Em primeiro lugar interessa perceber que na perspetiva do projeto de arquitetura paisagista, a ideia de sistema complexo aplicada ao projeto se regista principalmente de duas formas. Primeiro enquanto área de análise/intervenção e segundo, direcionada para o próprio projeto.

No que respeita à área de intervenção o projeto contemporâneo vê-a como uma realidade complexa, como um campo de interações entre inúmeras componentes, naturais e sociais, sujeitas a uma evolução temporal. A componente social é habitualmente desagregada em aspetos culturais, económicos, políticos e ainda pessoais ou individuais. Cumulativamente, reconhece, na paisagem a intervir, processos e propriedades dos sistemas complexos, nomeadamente a ligação à envolvente (contexto) e a capacidade de adaptação. Este entendimento da área de intervenção como um sistema sócio ecológico complexo foi estimulado por necessidades práticas relacionadas com as características apresentadas, atualmente, pelo tipo de áreas onde decorre a intervenção projetual. Estas são, muitas vezes, áreas de grande dimensão, com uma elevada complexidade, relacionada com a grande quantidade de elementos e processos existentes e com uma grande diversidade, decorrente da presença de vários subsistemas (também eles complexos).

A segunda forma como o conceito de sistema aberto complexo é usado é no modo com é vista a realidade produzida pelo ato de projetar, ou seja, o próprio projeto. Enquanto que o entendimento da área de intervenção como sistema complexo pode ser visto em continuidade com a visão da paisagem como ecossistema, já posta em prática tanto na arquitetura paisagista como noutras subdisciplinas da ecologia (ecologia urbana e ecologia da paisagem), a aceitação do projeto como um sistema complexo é uma ideia nova (apesar de ter evoluído sobre vários

contributos anteriores). Entender o projeto deste modo significa que, se a paisagem é considerada como um sistema sócio ecológico complexo e aberto, então, o projeto deve ser pensado e concebido como tal. Deste modo, o projeto tem de ser capaz de lidar com três condições: complexidade, dinâmica e incerteza. Primeiro, tem que ser capaz de gerir a complexidade que advém das inúmeras componentes ecológicas e sociais e das diversas forças e relações que têm que ser integradas no processo de conceção. Tem ainda que criar condições para que esta complexidade se mantenha ao longo do tempo. Segundo, tem que assumir que a realidade projetada está sujeita a uma dinâmica temporal que implica mudanças no projeto, ao longo do tempo. Isto significa que o projeto tem que ter a capacidade de integrar mudanças que podem relacionar-se com vários fatores nomeadamente, condições ecológicas, organização espacial e formal, programa de atividades ou outras. Por fim, em terceiro, tem que aceitar que as mudanças que poderão ocorrer não são conhecidas no momento em que se projeta, tendo, o projeto que possuir os recursos para lidar com as perturbações que irão promover a mudança, absorvendo-as ou adaptando-se a elas. A aceitação destas ideias implica o abandono da visão do projeto enquanto objeto desenhado, materializado e finalizado. Esta mudança de visão, que se reflete necessariamente na forma de projetar, solicita a necessidade de se formularem novas estratégias de abordagem projetual.

A aceitação do projeto como sistema sócio ecológico complexo no projeto contemporâneo da paisagem é fundamental, uma vez que estabelece uma ponte de ligação entre a ciência, que disponibiliza conhecimentos e métodos e a prática de projeto, que usa esta informação na formulação de conceitos e abordagens de projeto. As várias propriedades dos abertos sistemas complexos, em particular as já estudadas pela ecologia urbana e pela ecologia da paisagem, são referências importantes para a prática projetual. Neste âmbito as propriedades que têm sido objeto de maior atenção são a noção de contexto, a relação entre forma e processo e os aspetos relacionados com a capacidade de evolução dinâmica dos sistemas.

2.5 - A abertura do sistema: hierarquia e contexto

O entendimento do projeto como um sistema socio ecológico complexo trás consigo a ideia de abertura do sistema relativamente à sua envolvente ou contexto. Como vimos, num sistema aberto as trocas que o sistema estabelece com a envolvente têm uma forte influência na sua dinâmica. Nas palavras de Morin (1995) a importância da envolvente para o sistema está para além da influência, sendo constitutiva do próprio sistema, ou seja, um contributo indispensável para a sua construção. “O sistema só pode ser compreendido incluindo nele o meio, que lhe é simultaneamente íntimo e estranho e faz parte dele próprio sendo-lhe sempre exterior”.

Reciprocamente, uma vez que as trocas não decorrem apenas num sentido, o sistema também influencia o contexto que o rodeia. Partindo desta assunção, pensar o projeto como um sistema aberto e complexo significa dar uma particular atenção ao seu contexto e à natureza das articulações que se estabelecem com este.

A compressão da articulação do ecossistema com o seu contexto tem na sua base a Teoria Hierárquica que explica as inter-relações entre sistemas pertencentes a diferentes escalas. Esta teoria postula que cada sistema está contido num sistema pertencente a um nível superior e contém, por sua vez, subsistemas que pertencem a um nível inferior. A paisagem, como todos os sistemas complexos, também obedece a esta organização hierárquica o que significa que qualquer paisagem (natural, rural ou urbana) é, ela própria, constituída por subsistemas e está contida em sistemas de maiores dimensões, designados por contexto. No caso do estudo da paisagem, o contexto é o sistema mais abrangente que contém a paisagem de referência. Um aspeto fundamental desta teoria, de particular relevância para o projeto, é o facto de assumir que a compreensão do sistema onde se está a intervir, tem que incluir o estudo dos níveis que se posicionam imediatamente acima e abaixo ou seja, que qualquer intervenção na paisagem deve incluir o seu estudo a diferentes escalas. Esta consideração deve ser tida em conta tanto na fase de análise e interpretação da paisagem de intervenção como na fase de conceção, já que as alterações produzidas pelo irão afetar os sistemas hierarquicamente superiores e inferiores.

Conjuntamente com a identificação do contexto e dos sub-sistemas, outro aspeto interrelacionado, que tem que ser considerado é a definição do sistema de referência e das suas fronteiras que, no caso de um projeto, não têm necessariamente que coincidir com os limites de intervenção estabelecidos. O facto de, no âmbito da ecologia contemporânea, a ideia de fronteira, enquanto limite de separação, estar progressivamente a ser substituída por uma noção de intensidade ou densidade de interações, significa que os limites dos sistema-projeto poderão ser muito mais subtis do que são atualmente entendidos.

Ainda que importância do contexto para o projeto da paisagem não seja uma atitude recente, em particular nas abordagens que valorizam a ideia do lugar, o projeto contemporâneo regista algumas diferenças no modo de o considerar. Em primeiro lugar, para além das componentes físicas e biológicas do contexto são também consideradas e valorizadas as condições sociais, políticas e económicas da envolvente. As continuidades físicas continuam a ter importância, até porque elas são um requisito necessário para vários processos que articulam o projeto com o seu exterior, mas as relações socioeconómicas ou políticas que a paisagem de intervenção ou

projetada estabelecem com a envolvente mostram-se também como uma condição fundamental para o projeto, nomeadamente ao nível da sua apropriação, gestão e financiamento.

Um segundo aspecto que caracteriza o modo como as abordagens contemporâneas veem o contexto expressa-se no carácter de interdependência que este estabelece com o lugar projetado. Por um lado, o contexto confere especificidade ao projeto enquanto lugar concreto. Por outro, reconhece-se que cada lugar tem várias escalas de funcionamento, que atuam simultaneamente, e que muitos dos processos que ocorrem, nomeadamente os ecológicos, não estão contidos no lugar de intervenção. Assim, a prática contemporânea propõe que, a noção de projeto e contexto como entidades articuladas, mas distintas, seja substituída pela ideia de relações. O objetivo da intervenção não será tanto o lugar/objeto mas sim as várias relações que se estabelecem entre este e a sua envolvente. As consequências diretas deste pensamento são duas. Por um lado cai a ideia de fronteira do sistema-projeto, uma vez que cada processo de inter-relações tem o seu âmbito de atuação ou seja, a sua fronteira. Por outro cai também a ideia de uma única escala de projeto pois cada relação funciona numa escala própria e todas elas têm que ser consideradas no processo de projeto.

Finalmente um terceiro aspeto tem a ver com o papel que o contexto desempenha na capacidade de persistência do projeto. Tal como enunciado pela TGS, a abertura do sistema à sua envolvente é uma condição essencial para sua sobrevivência. Seguindo esta linha de raciocínio, no projeto da paisagem também se identifica a ligação entre o projeto e o seu contexto como uma condição para que a paisagem projetada possa persistir e evoluir, acompanhando as transformações, que poderão ocorrer no futuro. Num projeto de grandes dimensões (por exemplo, um parque metropolitano) a condição de persistência está ligada à capacidade do projeto se adaptar às modificações que ocorrem na sua envolvente, nomeadamente mudanças ecológicas ou sociais, entre as quais, demográficas, económicas ou políticas. As alterações que poderão ocorrer são imprevisíveis, pelo que o projeto não pode conter, à partida, todas as variantes capazes de as absorver. Como alternativa, se for pensado como um sistema complexo e como tal, aberto à envolvente, as transformações externas irão refletir-se em modificações internas, conduzindo à adaptação do projeto às novas condições. Um projeto concebido enquanto sistema de relações com a envolvente ficará sujeito às mesmas flutuações que ocorrem nesta e será um projeto mais flexível.

3 - PROCESSO, FORMA E DINÂMICA NO PROJETO CONTEMPORÂNEO DA PAISAGEM

O modo como nos sistemas abertos complexos se estabelece a relação entre a forma e o processo tem sido outro âmbito onde a ecologia e o projeto têm estabelecido interações produtivas. Todos os sistemas possuem estrutura e processo (ou função) mas o entendimento da interação entre estes dois componentes do sistema não tem sido feito de modo constante ao longo da história. Tradicionalmente, na moldura mecanicista cartesiana, os processos são originados pelas forças que resultam da interação entre as estruturas do sistema. Ou seja, primeiro existem as estruturas e só depois os processos. Já “na ciência sistêmica toda a estrutura é vista como a manifestação dos processos subjacentes”. Neste caso, são os processos que dão origem às estruturas. Com a TGS e o seu desenvolvimento em várias ciências, em particular na cibernética, os processos tornaram-se um objeto de estudo fundamental na compreensão dos sistemas complexos. Paralelamente, a aplicação destas ideias nas artes, no urbanismo e na arquitetura paisagista conduziram a que o processo ganhasse uma importância crescente na conceção e na produção projetual.

Para o projeto contemporâneo a paisagem é vista como uma entidade em perpétua transformação, num sentido indeterminado e os processos como os mecanismos que sustentam e promovem essa mudança. Nesta perspetiva o projeto tem que ter uma atenção especial aos mecanismos de funcionamento da paisagem, enquanto sistema complexo e dinâmico, focando a atenção no estudo e observação das relações entre os elementos da paisagem e não nos elementos em si mesmos. Cumulativamente o projeto também tem que ser entendido como um potenciador de mecanismos (processos) que, proporcionando uma série de acontecimentos, não totalmente controlados, encaminham a paisagem para novos estados de desenvolvimento (formal e funcional).

Este modo de entender a relação entre processo e forma implica algumas mudanças no próprio processo de projeto. Uma primeira mudança é a aceitação do projeto como obra não finalizada - open-ended.

Para além da ideia de “obra não finalizada” outras duas, também exploradas no âmbito da ecologia, emergem como relevantes no projeto da paisagem relacionando-se, respetivamente, com a sua formalização e com a sua materialização e evolução. A primeira prende-se com a relação espacial entre forma e processo. A segunda relaciona-se a noção de processo enquanto fenómeno que permite a progressão do sistema ao longo de uma série de estados de desenvolvimento, envolvendo incremento, diversificação e adaptação a novas condições.

3.1 - Os processos geram formas

No âmbito da ecologia da paisagem, que emergiu como ramo da ecologia da década de 60, a paisagem, tal como qualquer sistema, possui três componentes: estrutura; função e mudança. A estrutura (padrão) refere-se às características espaciais dos elementos da paisagem, a função (processo) corresponde aos fluxos que ocorrem entre os elementos da paisagem e a mudança debruça-se sobre as transformações que a estrutura e a função da paisagem exibem ao longo do tempo. Esta noção sistémica da paisagem encerra outra ideia crítica: a existência de interações entre padrão e processo. “A forma ou estrutura, aquilo que vemos hoje, foi produzido por fluxos passados. (...). Cumulativamente é evidente uma ligação ou feedback entre a estrutura e a função. Não só os fluxos criam a estrutura, como a estrutura determina os fluxos”. Assim, qualquer alteração na organização espacial, por adição, subtração ou modificação dos seus elementos terá, necessariamente, repercussões nos processos dessa paisagem. Reciprocamente, alterações ao nível dos processos irão refletir-se em modificações da estrutura, ou seja, na configuração e organização espacial dos elementos da paisagem. Esta é uma ideia importante para disciplinas práticas como a arquitetura paisagista e o urbanismo, cuja forma de atuação se expressa fundamentalmente pela conceção e reorganização de estruturas espaciais existentes na paisagem de intervenção.

A relação entre estrutura (forma) e processo, estudada na ecologia da paisagem, disponibiliza ideias para se refletir sobre a relação dialética que pode ser gerada entre ambos. A consciência de que a configuração física (forma, material) do sistema é o suporte através do qual os processos fluem, facilita a compatibilização do processo com o desenho do projeto (enquanto composição formal). A reciprocidade da relação entre forma e processo indica que, para além das formas potenciarem determinados processos, também estes são geradores de forma ou seja, os processos configuram a paisagem. Assim, torna-se possível, ao projeto da paisagem, conciliar a atenção dada ao processo com a importância dada à definição formal, confrontando duas questões: Que formas sustentam os processos que o projeto quer promover? Que organizações espaciais (que formas) são geradas pelos processos, nomeadamente pelos processos hidrológicos, processos de erosão eólica ou os fluxos de circulação antrópica concebidos pelo projeto? A articulação entre processo e forma, reconhecida pela ecologia da paisagem, constitui um instrumento de reflexão e de pesquisa formal com inúmeras possibilidades criativas, que faculta a construção de processos através de configurações espaciais e formais.

No processo de projeto será importante compreender a configuração espacial do lugar de intervenção e a sua relação com os processos que lhe deram origem e que a sustentam. Para além deste aspeto relacionado com a análise o projeto tem que incluir na pesquisa formal o estudo aprofundado dos processos naturais e culturais que pretende estimular com a intervenção, antecipando as suas consequências na manutenção e/ou evolução das formas do projeto.

3.2 - O projeto é um sistema que se adapta

A ideia de processo, enquanto mecanismo que sustenta a evolução do projeto ao longo do tempo, também é explorada no projeto contemporâneo da paisagem. Esta é uma ideia que decorre do reconhecimento das capacidades de adaptação dos sistemas vivos complexos. A possibilidade de aplicação desta capacidade ao projeto traduz-se na ênfase que é dada ao tema da adaptação e ao uso de conceitos da ecologia contemporânea, a maior parte deles relacionados com a auto-organização.

A auto-organização é uma propriedade distintiva dos sistemas complexos e, como tal, do ecossistema e do sistema socio-ecológico. Manifesta-se na capacidade do sistema se adaptar a mudanças, gerando estruturas e padrões de organização coerentes com um determinado estado de equilíbrio dinâmico. Uma vez que este processo está relacionado com a resposta do sistema a perturbações (externas ou internas), a auto-organização manifesta-se no modo como o sistema reage à perturbação e inclusive, no modo como esta é incorporada no seu desenvolvimento. Uma das respostas adaptativas do sistema designa-se por emergência e corresponde ao aparecimento espontâneo de novas estruturas e processos. Nos ecossistemas, a emergência está relacionada com o aparecimento de novas espécies, comunidades, habitats e novos processos ecológicos. No caso dos sistemas socio-ecológicos, expressa-se no aparecimento de novas instituições, ideias, e/ou políticas. Um exemplo de um fenómeno de emergência que tem especial interesse para o projeto da paisagem é a sucessão ecológica. Esta capacidade de os sistemas complexos incrementarem progressivamente a sua complexidade, com o aparecimento de novos componentes e novas funções, relaciona-se diretamente com a possibilidade de evolução e desenvolvimento do projeto ao longo do tempo.

Sendo a paisagem uma entidade dinâmica o projeto de arquitetura paisagista sempre reconheceu a mudança como uma condição inerente à realidade projetada. Contudo, atualmente, a evolução, expressa na capacidade de adaptação do projeto, tem como grandes motivações a crescente dimensão dos projetos e os longos horizontes temporais de

implementação e de utilização. No projeto contemporâneo a capacidade de adaptação é vista como uma qualidade e como uma vantagem e as estratégias concebidas para a atingir apoiam-se nas capacidades de auto-organização e auto-produção do sistema e nos processos de emergência e resiliência, procurando na ecologia e nas suas várias subdisciplinas o conhecimento necessário para sustentar o desenvolvimento do projeto.

A discussão da adaptação (auto-organização) na teoria e na prática projetual mostra, essencialmente, duas preocupações. Primeiro, o reconhecimento de que o projeto tem que possuir a capacidade de evoluir de modo a adaptar-se a alterações do contexto, nomeadamente ecológicas, sociais, económicas ou políticas. Esta qualidade, geralmente entendida como positiva, é responsável pela qualificação de um projeto como sendo flexível. Em segundo lugar, está a ideia de que o projeto poderá reunir condições para produzir os seus próprios componentes materiais e programáticos, como por exemplo, habitats, vegetação, solo ou eventos. Esta ideia, assumida no projeto como uma estratégia central para a sua construção, apoia-se na capacidade de emergência dos sistemas abertos complexos, ou seja com a capacidade destes produzirem os seus próprios componentes, associada ao processo de evolução e complexificação.

Para se tirar partido destas capacidades do sistema-paisagem é necessário um conhecimento profundo do sistema onde se está a intervir e dos objetivos de projeto que se pretendem atingir. Deste modo poderão ser “projetadas” perturbações positivas que impelirão o desenvolvimento do sistema em direção a um determinado estado desejado. Fase de projeto como a monitorização e a gestão adaptativa, já comuns na gestão de ecossistemas, terão que ser incorporadas de modo cada vez mais explícito e frequente no processo de projeto.

4 - CONSTRUIR A PAISAGEM COMO SISTEMA SOCIO ECOLÓGICO COMPLEXO E ADAPTATIVO

A ideia de que a noção de sistema sócio ecológico é um suporte adequado para o desenvolvimento de uma abordagem sistémica de construção da paisagem é a principal conclusão desta comunicação. O modelo é, em si mesmo, um poderoso conceito, estimulador da criatividade projetual. Cumulativamente abre possibilidades para que se possam abordar, de uma forma igualmente criativa, mas coerente e articulada, uma enorme diversidade de outros conceitos que lhe estão associados.

Permite entender a paisagem de acordo com as suas características intrínsecas, enquanto sistema aberto complexo resultado da interação entre sistemas naturais e sociais, e disponibiliza ferramentas operativas a partir das quais se podem conceber estratégias de abordagem

projetual que atuam em cooperação com a paisagem e não contra ela. Para a construção desta postura é importante uma maior aproximação entre a ciência, em especial as áreas da ecologia orientadas para o estudo dos sistemas complexos e para a gestão de ecossistemas, e o projeto da paisagem. Esta articulação será um precioso auxílio para que a ideia de paisagem como sistema sócio ecológico seja explorada como ponto de partida para a elaboração de abordagens metodológicas/projetuais que concretizem a integração criativa do pensamento ecossistêmico na leitura e construção da paisagem.

5 - BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Christopher. "A City Is Not a Tree." In *The Urban Design Reader*, edited by Michael Larice and Elizabeth Macdonald, 2nd ed., 152-66. London: Routledge, 2012
- Berkes, Fikret, Johan Colding, and Carl Folke. *Navigating Social - Ecological Systems: Building Resilience for Complexity and Change*. New York: Cambridge University Press, 2003
- Berkes, Fikret, Carl Folke, and Johan Colding. *Linking Social and Ecological Systems: Management Practices and Social Mechanisms for Building Resilience*. Edited by Fikret Berkes, Carl Folke, and Johan Colding. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 1998
- Berrizbeitia, Anita. "Re-Placing Process." In *Large Parks*, edited by Julia Czerniak and George Hargreaves, 1st ed., 175-97. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- "Scales of Undecidability." In *Downsview Park Toronto*, edited by Julia Czerniak, 1a ed., 116-25. New York: Prestel Verlag, 2001
- "The Amsterdam Bos: The Modern Public Park and the Construction of Collective Experience." In *Recovering Landscapes*, 188-203. New York: Princeton Architectural Press, 1999
- Bertalanffy, Ludwig von. "An Outline of General System Theory." *The British Journal for the Philosophy of Science* I, no. 2 (1950): 134-65. doi:10.1093/bjps/I.2.134
- Botequilha-Leitão, André. "Eco-Polycentric Urban Systems: An Ecological Region Perspective for Network Cities." *Challenges [Em Linha]* 3, no. 2 (April 3, 2012): 1-42. doi:10.3390/challe3010001
- Capra, Fritjof. *A Teia Da Vida: Uma Nova Compreensão Dos Sistemas Vivos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996
- Carpenter, Steve, Brian Walker, J. Marty Anderies, and Nick Abel. "From Metaphor to Measurement: Resilience of What to What?" *Ecosystems* 4, no. 8 (December 1, 2001): 765-81. doi:10.1007/s10021-001-0045-9
- Cleveland, Horace. *Landscape Architecture as Applied to the Wants of the West*. Chicago: Jansen, McClurg & Co., 1873. <https://archive.org/details/landscapearchite00clew>
- Corner, James. "Ecology and Landscape as Agents of Creativity." In *Ecological Design and Planning*, edited by George Thompson and Frederick R Steiner, 80-108. New York: J. Wiley & Sons, 1997
- "Not Unlike Life Itself: Landscape Strategy Now." *Harvard Design Magazine*, no. 21 (2004): 1-3

- "Proceso." In *Landscape +: 100 Palabras Para Habitarlo*, edited by Daniela Colafranceschi, 157-58. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- "Terra Fluxus." In *The Landscape Urbanism Reader*, edited by Charles Whildhem, 1st ed., 23-33. New York: Princeton Architectural Press, 2006
- Czerniak, Julia. "Legibility and Resilience." In *Large Parks*, edited by Julia Czerniak and George Hargreaves, 215-51. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- "Speculating on Size." In *Large Parks*, edited by Julia Czerniak and George Hargreaves, 1st ed., 19-33. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- Folke, Carl. "Resilience: The Emergence of a Perspective for Social-ecological Systems Analyses." *Global Environmental Change* 16, no. 3 (August 2006): 253-67. doi:10.1016/j.gloenvcha.2006.04.002
- Forman, Richard T. T. *Land Mosaics: The Ecology of Landscape and Regions*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- Forman, Richard T. T., and Michel Godron. *Landscape Ecology*. New York: John Wiley & Sons, 1986
- Forman, Richard T. T., and Edouard O. Wilson. *Land Mosaics: The Ecology of Landscapes and Regions*. New York: Cambridge University Press, 1995
- Golley, Frank B. *A History of the Ecosystem Concept in Ecology: More than the Sum of the Parts*. New Haven: Yale University Press, 1993
- Grove, J Morgan, and William R Burch. "A Social Ecology Approach and Applications of Urban Ecosystem and Landscape Analyses: A Case Study of Baltimore, Maryland." *Urban Ecosystems* 1, no. 4 (1997): 259-75. doi:10.1023/A:1018591931544
- Hargreaves, George. "Large Parks: A Designer's Perspective." In *Large Parks*, edited by Julia Czerniak and George Hargreaves, 121-74. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- Hill, Kristina. "Shifting Sites." In *Site Matters*, edited by Carol J. Burns and Andrea Khan, 131-55. New York: Routledge, 2005
- Hill, Kristina, and B. Johnson. *Ecology and Design*. Washington: Island Press, 2002
- Holling, C.S. "Understanding the Complexity of Economic, Ecological, and Social Systems." *Ecosystems* 4, no. 5 (August 1, 2001): 390-405. doi:10.1007/s10021-001-0101-5
- Jacobs, Jane. *The Dead and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1989
- Kay, James. "Framing the Situation: Developing a System Description." In *The Ecosystem Approach: Complexity, Uncertainty, and Managing for Sustainability*, edited by David Waltner-Toews, Nine-Marie Lister, and James J. Kay, 15-36. New York: Columbia university Press, 2003
- Kay, James, Henry A Regier, Michelle Boyle, and George Francis. "An Ecosystem Approach for Sustainability: Addressing the Challenge of Complexity." *Futures* 31, no. 7 (1999): 721-42. doi:10.1016/S0016-3287(99)00029-4
- Leitão, A. Botequilha, and Jack Ahern. "Applying Landscape Ecological Concepts and Metrics in Sustainable Landscape Planning." *Landscape and Urban Planning* 59, no. 2 (2002): 65-93. doi:10.1016/S0169-2046(02)00005-1

- Lister, Nina-Marie. "Sustainable Large Parks: Ecological Design or Designer Ecology?" In *Large Parks*, edited by Julia Czerniak and George Hargreaves, 35-57. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- Marot, Sébastien. "The Reclaiming of Sites." In *Recovering Landscapes*, edited by James Corner, 1st ed., 44-57. New York: Princeton Architectural Press, 1999
- Meyer, Elizabeth K. "The Expanded Field of Landscape Architecture." In *Ecological Design and Planning*, edited by George Thompson and Frederick R Steiner, 45-79. New York: John Wiley & Sons, 1997
- Morin, Edgar. *Introdução Ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995
- Naveh, Z., and A.S. Lieberman. *Landscape Ecology. Theory and Application*. 2nd ed. New York: Springer Verlag, 1994
- Naveh, Zev. "What Is Holistic Landscape Ecology? A Conceptual Introduction." *Landscape and Urban Planning* 50, no. 1-3 (August 2000): 7-26. doi:10.1016/S0169-2046(00)00077-3
- O' Neill, R V, A R Johnson, and A W King. "A Hierarchical Framework for the Analysis of Scale." *Landscape Ecology* 3, no. 3-4 (1989): 193-205. doi:10.1007/BF00131538
- Olmsted, Frederick Law. *Public Parks and the Enlargement of Towns : Read before the American Social Science Association at the Lowell Institute , Boston , Feb . 25 , 1870*. Edited by American Social Science Association. Cambridge: Riverside Press, 1870. <http://catalog.hathitrust.org/Record/008726621>
- Pickett, S. T. A., William R Burch, Shawn E Dalton, Timothy W Foresman, and J Morgan Grove. "A Conceptual Framework for the Study of Human Ecosystems in Urban Areas." *Urban Ecosystems* 1, no. 4 (1997): 185-99 doi:10.1023/A:1018531712889
- Pickett, S. T. A., and M. L. Cadenasso. "The Ecosystem as a Multidimensional Concept: Meaning, Model, and Metaphor." *Ecosystems* 5, no. 1 (January 1, 2002): 1-10. doi:10.1007/s10021-001-0051-y
- Pickett, S. T. A., M.L. Cadenasso, and J.M. Grove. "Resilient Cities: Meaning, Models, and Metaphor for Integrating the Ecological, Socio-Economic, and Planning Realms." *Landscape and Urban Planning* 69, no. 4 (October 2004): 369-84. doi:10.1016/j.landurbplan.2003.10.035
- Pollak, Linda. "Matrix Landscape: Construction of Identity in the Large Park." In *Large Parks*, edited by George Czerniak, Julia; Hargreaves, 1st ed. New York: Princeton Architectural Press, 2007
- Pulliam, H. R., and B. J. Johnson. "Ecology's New Paradigm: What Does It Offer Designers and Planners?" In *Ecology and Design*, edited by Kristina Hill and B. Johnson, 51-83. Washington: Island Press, 2002
- Reed, Chris. "The Agency of Ecology." In *Ecological Urbanism*, edited by Mohsen Mostafavi and Gareth Doherty, 324-29. Baden: Lars Muller Publishers, 2010
- Spirn, Anne W. "Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted." In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, edited by William Cronon, 91-113. New York: W.W. Norton & Company Lda., 1996
- "Ecological Urbanism: A Framework for the Design of Resilient Cities," 2012. <http://www.annewhistonspirn.com/pdf/Spirn-EcoUrbanism-2012.pdf>
- "Ian McHarg, Landscape Architecture, and Environmentalism: Ideas and Methods in Context." In *Environmental Monitoring and Assessment*, edited by Michel Conan, 22:97-114. Washington: Dumbarton Oaks, 2000

- Sukopp, H. "Human-Caused Impact on Preserved Vegetation." *Landscape and Urban Planning* 68, no. 4 (2004): 347-55
- Treib, Marc. "Nature Recalled." In *Recovering Landscapes*, edited by James Corner, 29-43. New York: Princeton Architectural Press, 1999
- Waldheim, Charles. "Landscape as Urbanism." In *Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*, edited by Charles Whaldheim, 35-53. New York: Princeton Architectural Press, 2006
- "Landscape Urbanism: A Genealogy." In *Praxis: Journal of Writing + Building*, edited by A Reeser and A. Schafer, 10-17. Cambridge: Praxis Inc., 2002
- Walker, Brian, Stephen Carpenter, John Anderies, Nick Abel, Graeme Cumming, Marco Janssen, Jon Norberg, Garry D Peterson, and Rusty Pritchard. "Resilience Management in Social-Ecological Systems: A Working Hypothesis for a Participatory Approach." *Conservation Ecology [Em Linha]* 6, no. 1 (2002): 14. Disponível em www.ecologyandsociety.org/vol6/iss1/art14
- Wallington, Tabatha J, Richard J Hobbs, and Susan A Moore. "Implications of Current Ecological Thinking for Biodiversity Conservation: A Review of the Salient Issues." *Ecology and Society [Em Linha]* 10, no. 1 (2005): 15. <http://www.ecologyandsociety.org/vol10/iss1/art15>
- Waltner-Toews, David, James Kay, and Nina-Marie Lister. *The Ecosystem Approach: Complexity, Uncertainty, and Managing for Sustainability*. New York Chichester: Columbia university Press, 2008
- Wu, Jianguo. "Key Concepts and Research Topics in Landscape Ecology Revisited: 30 Years after the Allerton Park Workshop." *Landscape Ecology* 28, no. 1 (December 20, 2013): 1-11. doi:10.1007/s10980-012-9836-y
- Würtl, Peter, and Arto Annala. "Ecological Succession as an Energy Dispersal Process." *Bio Systems* 100, no. 1 (April 2010): 70-78. doi:10.1016/j.biosystems.2010.01.004
- Zonneveld, I.S. *Land Ecology: An Introduction to Landscape Ecology as a Base for Land Evaluation, Land Management and Conservation*. Amsterdam: SBP Publishers, 1995

HISTÓRIA DA PAISAGEM, UMA NARRATIVA PARA A ILHA DE SÃO MIGUEL, AÇORES

Pedro Maurício Borges

Resumo: O tema é a História da Paisagem da ilha de São Miguel, Açores, enquanto problema metodológico pela multiplicidade habitual dos saberes que convoca, a que aqui se acrescentam os Estudos das Imagens e da Propriedade. O parque da Lagoa das Furnas planeado e desenvolvido ao longo da segunda metade do século XIX por José do Canto será o caso de estudo, servindo para ilustrar uma das últimas grandes transformações da imagem do território.

Palavras Chave: São Miguel; Século XIX; José do Canto; História da Paisagem; Estudos de Imagem.

LANDSCAPE HISTORY, A NARRATIVE FOR THE ISLAND OF SÃO MIGUEL, AZORES

Pedro Borges

Abstract: The theme is the Landscape History of the island of São Miguel, Azores, as a methodological problem considering the usual multiplicity of knowledge it requires. Here we added the Image Studies and those of the Property. The landscape park of Lagoa das Furnas designed and developed along the second half of the XIX.th century by the local rich landowner José do Canto is presented as a case study for illustrating one of the last great mutations of the territory's image.

Keywords: São Miguel Island; XIXth Century; José do Canto; Landscape History; Image Studies.

HISTÓRIA DA PAISAGEM, UMA NARRATIVA PARA A ILHA DE SÃO MIGUEL, AÇORES

Pedro Borges

1 - INTRODUÇÃO

Para desvendar a construção da paisagem contemporânea da ilha de São Miguel, nos Açores, é necessário recuar mais de cento e cinquenta anos. A paisagem que a publicidade recente tem vendido como sendo de natureza espontânea começou a desenhar-se com a crise da laranja e a fundação em 1843 da primeira associação agrícola do país, a SPAM, Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense. Os morgados terratenentes fundadores da SPAM juntaram esforços e dinheiro para combater a praga que lhes devorava os laranjais de onde lhes provinha a riqueza e procurar outras culturas alternativas para evitar a dependência arriscada de uma monocultura. É desta procura que resulta a paisagem actual. As sucessivas iniciativas e artigos produzidos pela SPAM desenhavam um plano claro. Para além das novas culturas agrícolas, como o chá, o tabaco e o ananás que ainda hoje permanecem, a ilha precisava de estradas para recolher a produção e de um porto oceânico para a exportar. Para desenvolver a agricultura e a pecuária precisava de uma população instruída, de um Banco de crédito agrícola e de um regime jurídico de arrendamento das terras que permitisse àquela mesma população investir para lá da agricultura de subsistência. Acresce a floresta que urgia num território *escalvado* à mercê da erosão, tão necessária para protecção, quanto para produção. Superando os interesses particulares dos grandes terratenentes, era um ambicioso projecto que se delineava para todo o território, um projecto subliminar de nação que levou cem anos a concretizar-se.

Estes *gentleman farmers* não construíram palácios, seguindo a habitual tradição da arquitectura de representação, antes preferindo fazer-se representar por valiosas colecções botânicas em jardins e parques desenhados pelos próprios ou por paisagistas estrangeiros. Os jardins são

paisagens condensadas, são projectos de paisagem. O projecto de desenvolvimento económico para o território da ilha açoriana tinha um imaginário, era um projecto de paisagem.

2 - A FORMA PRIMEIRA

Primeiro o chão. Para estudar a história da paisagem da ilha de São Miguel é preciso começar pelo princípio, ou seja, pela Geologia dos vulcões que lhe deram origem e forma, pela diferente matéria que constituíram consoante o vulcanismo fosse efusivo ou explosivo, e pelas formas topográficas resultantes daquela e das diferentes idades de formação. Os altos e longos muros de pedra seca, o signo mais expressivo construído pela Oitocentista paisagem da laranja, abundam no Complexo Vulcânico dos Picos²⁹ onde a lava escorrida arrefeceu formando os basaltos, traquitos e andesitos (vulcanismo efusivo ou havaiano), enquanto nas grandes lagoas das Sete Cidades e das Furnas, crateras de vulcões predominantemente gasosos, quase não há pedra, predominando uma areia que mais não é do que a pedra-pomes desfeita pela erosão. Pedra-pomes e bagacina, ou piroclastos, que resultam da lava gasosa expelida pelo vulcão e depois solidificada pelo arrefecimento no ar (vulcanismo explosivo). De idade mais recente, os “picos”, nome dado aos pequenos cones vulcânicos na toponímia vernacular da plataforma homónima, são perfeitos nas suas formas de domo. Nos maiores e vetustos vulcões das Furnas e Sete Cidades as chaminés abateram e formaram caldeiras, recipientes gigantes para as águas pluviais. Na mais antiga Povoação, a parede sul da caldeira sucumbiu há muito, enquanto no Nordeste, o mais ancestral território da ilha, já não se consegue adivinhar a forma de qualquer cratera.³⁰

Sobre este suporte de topografia eloquente pousaram as aves que trouxeram as sementes da Laurissilva. Outras sementes terão dado à costa guiadas pela deriva das correntes marítimas. Na história Botânica dos primeiros cronistas abundam as referências à densidade do arvoredado que cobria integralmente a ilha que, segundo Gaspar Frutuoso, seria tão espesso que se caminhava por cima dele. Nesse mesmo tempo encontra-se também uma mitologia de árvores gigantes. Embora as árvores que constituem a Laurissilva açórica sejam de pequena dimensão, alguns Botânicos consideram viável o maior desenvolvimento de indivíduos abrigados do vento pela fundura das linhas de água. O vento, constante nas ilhas, é o principal condicionador do crescimento vegetal.

²⁹ Correspondente à plataforma de menor altitude média que uniu há 5.000 anos os complexos vulcânicos do Fogo e das Sete Cidades e onde se situa a cidade de Ponta Delgada.

³⁰ Cf. Victor Hugo Forjaz, *Alguns Vulcões da Ilha de S. Miguel, I Parte* (Ponta Delgada: Observatório Vulcanológico e Geotérmico dos Açores, 1998), e Forjaz, coord., *Atlas Básico dos Açores* (Ponta Delgada: Observatório Vulcanológico e Geotérmico dos Açores, 2004).

A colonização intensiva cedo levou à fome de madeira, de tal modo que no princípio do século XIX a ilha estava *nua e escalvada, não havendo um maciço de árvores que merecesse o nome de bosque*. Para além da mera necessidade - de protecção e de produção de madeira para carvão e para a construção civil e naval - a história botânica da ilha ajuda a perceber o intenso culto das árvores praticado pelos terratenentes Oitocentistas.

3 - A ANTROPOMORFIZAÇÃO

A Geografia situa o território no mundo e, com a ajuda da História, detalha as rotas de pessoas e ideias, plantas e animais. Uma primeira abordagem funcionalista leva a tentar reconstituir o ecossistema existente à Descoberta, desde o suporte geológico ao revestimento vegetal, ao clima e à situação oceanográfica, que explicará a escassa fauna terrestre endógena. Da consulta às fontes documentais primárias à Biologia, da História da agricultura e das estradas aos *fieldworks*, a tradição historiográfica inglesa dedicada ao *countryside* serviu de primeiro guião a esta metodologia. A partir da colonização humana, a história funcionalista da paisagem será progressivamente sobreposta por uma história de matriz culturalista.

Fazer chão. Descoberta a ilha, lançaram-se animais e voltou-se depois. Fizeram-se queimadas para desbravar o mato e arrumaram-se as pedras em muros e maroiços para tornar o chão habitável. A terra foi dividida radialmente ao meio da ilha, desenhando faixas *do mar à serra*. O povoamento cedo reconheceu o clima mais ameno à cota baixa, não subindo mais do que 350 metros,³¹ cota a partir da qual a humidade é permanente e onde o *gado anda sempre molhado*. Habitava-se a cota baixa, pastoreava-se o gado a seguir e mantinha-se a vegetação silvestre nas cotas mais altas como reserva de lenha, numa ocupação fiel à tradicional divisão altimétrica do *ager, saltus* e *silva*. O povoamento do *ager* era linear desenhando uma cintura ou cordão periférico ainda hoje reconhecível. Com o clima oceânico temperado a garantir chuva farta e a terra fértil, durante os primeiros séculos de colonização os Açores foram o “celeiro de Portugal”. Ainda se encontravam searas de trigo a ondular a paisagem na primeira metade do século XX. A história da paisagem da ilha era a história dos sucessivos usos do solo a que uma certa historiografia denominou de “ciclos” económicos - os ciclos do trigo, do pastel e da laranja até ao mais recente e último ciclo da pecuária.³²

Com o complemento de fontes primárias locais, foi com estas disciplinas - a Geologia e Botânica, a História e Geografia, que o arquitecto paisagista José Marques Moreira contou *Alguns*

³¹ Raquel Soeiro de Brito, *A Ilha de S. Miguel - a Ilha Verde: Estudo Geográfico, 1950-2000* (Ponta Delgada, 2004), 65.

³² A estes produtos agro-alimentares de maior rendimento económico juntavam-se outros, que tendo uma maior ou menor importância conjuntural na história da ilha, permaneceram até aos dias de hoje, tais como a vinha, linho, espadana, fava e o milho, que constituía a base da alimentação da população em Oitocentos.

*Aspectos de Intervenção Humana na Evolução da Paisagem da Ilha de São Miguel, Açores*³³. Editado em 1987, mais de três décadas depois do texto inaugural de Raquel Soeiro de Brito para a história da paisagem da ilha³⁴, Marques Moreira apresenta uma recolha de fontes fundamentais, mas deixou de fora a história da propriedade e do cadastro que juntamente com as estradas constituem a rede de suporte, a armação invisível da paisagem, em que o lote ou parcela é a unidade base da composição.³⁵

Para além dos usos visíveis do solo, a História clarifica o regime jurídico da propriedade e do arrendamento das terras. Este último organiza e condiciona apertadamente aqueles usos. Desde muito cedo na colonização da ilha a terra distribuída pelas *dadas*³⁶ foi vinculada por uma minoria de terratenentes. Os vínculos, sob a forma de morgados ou, como eram localmente designados, *morgadios*, fixavam a pertença inalienável e indivisível da propriedade e outros bens e obrigações a uma *Casa*, herdada de geração em geração pelo filho varão mais velho, o *morgado*. A Casa era sinónimo de linhagem e património. A terra assim imobilizada resistiu ainda à lei da desvinculação de 1863 e ao novo Código Civil de 1867 que ditava a partilha pelos herdeiros, acabando com a exclusividade do primogénito, recorrendo-se mesmo à prática de casamentos endogâmicos para manter a propriedade agora dividida pelas heranças na mesma família.

Os rendimentos dos morgados advinham sobretudo, quando não exclusivamente, da propriedade arrendada. Podia-se ver a paisagem social na paisagem da terra retalhada para arrendar. Depois de quinhentos anos de exploração discricionária, foi só depois da revolução de 1974, com a nova legislação para o regime de arrendamento das terras a defender reactivamente o rendeiro, que o poder sem restrições dos morgados e seus sucedâneos sobre a terra acabou.³⁷

Para reconstituir o cadastro, o desenho da propriedade, é preciso identificar a sua descrição em escrituras de compras, permutas ou aforamentos ou, em certos casos, nas detalhadas descrições contidas nos Inventários Orfanológicos e, depois de fazer a arqueologia dos topónimos - dificultada pelas constantes corruptelas, cruzá-la com a Cartografia antiga e coeva. A prova dos nove é dada pela verificação in situ com os limites da topografia veemente, ribeiras e grotas, fortemente escavadas pelo regime torrencial das águas, ou cumeeiras e arribas que, desde as cartas das Dadas, se traduziram em linhas de divisão do território e da propriedade.

³³ José Marques Moreira, *Alguns Aspectos de Intervenção Humana na Evolução da Paisagem da Ilha de S. Miguel, Açores*, (Lisboa: Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza, 1987).

³⁴ Raquel Soeiro de Brito, "A Ilha de São Miguel: Estudo Geográfico." Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 1955.

³⁵ Posteriormente Isabel Soares de Albergaria fez uma ressenha da História da Paisagem de todo o arquipélago em "As Ilhas-jardim: do mito edénico à constituição da paisagem," in *Parques e Jardins dos Açores* (Lisboa: Argumentum, 2005), 13-29.

³⁶ Para a História mais recente da colonização das ilhas açorianas sob o ponto de vista do território, veja-se Antonieta Reis Leite, *Açores, Cidade e Território - Quatro Vilas Estruturantes* (Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2014).

³⁷ O Código Civil de 1867 manteve inalterado o regime dos arrendamentos.

3 - A SPAM E JOSÉ DO CANTO

Proponho-me mostrar uma aplicação metodológica destes saberes, recorrendo ao caso de estudo do parque que José do Canto construiu junto à lagoa das Furnas na segunda metade do século XIX, mostrando como trouxe de Paris o imaginário da Suíça dos grandes lagos.

Como filho segundo de um Morgado ilustrado, José do Canto (1820-1898) estava destinado a estudar e viver de uma profissão liberal. Não quis o seu irmão primogénito casar com a Morgada que lhe destinou o pai e José do Canto, substituindo-o, tornou-se por casamento administrador de um Morgadio com vasto património fundiário espalhado por S. Miguel, Terceira, Pico e Faial. A gestão que vai fazer deste património constitui acção exemplar e, pesquisando a documentação reunida nos seus arquivos, nomeadamente a extensa epistolografia e as inúmeras instruções aos feitores das suas granjas, temos o testemunho do modo como projecta e constrói a paisagem na sua propriedade.

Desde logo, José do Canto manda fazer o levantamento do património a gerir, começando por medir as propriedades. Roteia as não cultivadas, divide e delimita-as. Estes limites desenham linhas veementes na paisagem, estruturam-na e compõe-na. Com terra distribuída por praticamente toda a ilha, temos os signos resultantes conforme a geografia, sejam dispendiosos muros de pedra a cercar quintas de laranja na Plataforma dos Picos, seja de bardos de terra com sebes de silvas ou canas nas terras mais altas. José do Canto projectou e construiu granjas-modelo na Grotinha, perto de Ponta Delgada e ao Porto Formoso, cultivando ele próprio essas terras de acordo com mais modernos princípios da Agronomia nascente. Muros mais baixos dividiam as terras arroteadas para arrendar, das quais obtinha avultado rendimento. Para além das altas sebes de incensos ou banksias que dividiam e abrigavam do vento os quartéis da laranja, árvores de maior porte traçavam alinhamentos na testada dos caminhos ou canadas.

Em 1848, persistindo na aclimação do freixo pela qualidade reconhecida da sua madeira, o jornal da SPAM, *O Agricultor Michaelense*, clarificava o objectivo: "Achar uma boa arvore florestal, acomodada ao terreno, e ás necessidades da localidade, é achar um thesouro."³⁸ Desde logo, José do Canto investe na florestação maciça, que era obra simultânea de protecção, sobretudo contra a erosão, mas também de produção de madeira para a caixaria em que se exportava a laranja para Inglaterra. Se começou por recorrer a várias espécies de pinheiros e outras essências, a partir de certa altura, juntamente com o seu rival António Borges, adopta a criptoméria como essência florestal. O sucesso da aclimação desta conífera proveniente do

³⁸ *O Agricultor Michaelense*, 2.ª série, n.º 19, Julho 1849, 337.

Japão e da China será evidente nas grandes campanhas de arroteamento e plantio que os Serviços Florestais da ilha levarão a cabo a meio do século seguinte, sendo hoje um signo distintivo da paisagem micaelense.

As espécies endógenas eram desdenhadas pelos naturalistas estrangeiros e pelos autóctones, com excepção do já raro vinhático, que era apreciado pela qualidade da madeira para marcenaria. Mas em S. Miguel o ecossistema de Quatrocentos tinha praticamente desaparecido. Tomados pela paixão botânica e pela febre vitoriana da colecção, os ricos morgados micaelenses importaram centenas de espécies de plantas exóticas para os seus jardins e matas. Algumas, como a conteira³⁹, saltaram os muros dos jardins e infestam actualmente as encostas da ilha. Outras, como o metrosídero, parecem ter encontrado um lugar equilibrado no novo ecossistema.

José do Canto foi um dos sócios mais dinâmicos da SPAM, de que foi um dos fundadores para ensaiar culturas alternativas à laranja. Num esforço de modernização acelerada, a SPAM vai questionar as práticas tradicionais, fazendo inquéritos e introduzindo a experimentação; importa da Europa civilizada plantas, animais, máquinas e bibliografia; tem um campo de ensaios, viveiros próprios, uma biblioteca com obras fundamentais e assinaturas de periódicos especializados e edita o seu próprio periódico, o já mencionado O Agricultor Michaelense. A SPAM ensaiou no seu campo e nas propriedades dos sócios as mais dispareas culturas, do arroz ao café, do cuscuz à quinina, do chá ao tabaco. Edita Relatórios e Memórias de Culturas, e dá conta dos resultados dos ensaios n' O Agricultor Michaelense. Os modelos adoptados procuravam-se primeiro na rainha das nações, a Inglaterra, daí que o gado mais ensaiado pelos sócios da SPAM fosse de ovelhas. Mas também se importaram vacas e dispendiosos touros reprodutores e sementes dos Alpes para pastagens artificiais. O gado bovino que pré-existia não tinha vocação leiteira, foi a SPAM que introduziu a Holstein Frízia, a vaca malhada que hoje povoa a paisagem e publicidade da ilha.

O mar era a estrada, a estrada local - de navegação por cabotagem - e a estrada para o mundo. As "estradas" terrestres eram na verdade caminhos ou *riscos*, no dizer micaelense do início de Oitocentos, porque riscadas pelo uso. Através da SPAM, José do Canto pressiona as Obras Públicas do Reino para se projectarem estradas carrossáveis e negoceia com bancos europeus o empréstimo para a construção da Doca, a obra mais ambicionada, contratando o engenheiro em Londres para fazer o projecto e dirigir a obra. Cansados de esperar pelo patrocínio da Coroa,

³⁹ Nome comum da herbácea *Hedychium gardnerianum* originária dos Himalaias.

serão os próprios micalenses a custear os trabalhos através de uma taxa cobrada em cada caixa de laranja exportada.

5 - O IMAGINÁRIO DAS FORMAS

Por fim, as imagens. *Não há território sem imaginário do território*, escreveu André Corboz. Os Estudos das Imagens completam o campo multidisciplinar requerido para fazer uma história da paisagem da ilha que se diz verde.

Ao plano de desenvolvimento traçado para a ilha, resumido no ponto anterior e apenas cumprido já na segunda metade do século XX, correspondia uma visão de racionalidade funcionalista do território. Progressivamente, os morgados mais ilustrados vão estetizar o seu plano ou não tivesse o projecto civilizacional que ter os seus signos legíveis. Traziam das incursões à Europa as imagens em voga na segunda metade de Oitocentos, para além das ilustrações dos livros, manuais e imprensa ilustrada que consumiam em casa. Se a educação de um morgado Oitocentista exigia um *grand tour* pela Europa, já não era tanto pela da Antiguidade Clássica, mas por aquela, mais a Norte, do progresso das indústrias. As viagens de negócios a Londres e Paris, epicentros da modernidade, bem como o *London Illustrated News* e o *Le Monde Illustré* mantinham-lhes a ligação ao mundo.

Como escreveu Isabel Albergaria, “Percebe-se no espírito do século XIX [em S. Miguel], a formação da ideia do *jardim total* aplicada à paisagem.”⁴⁰ Fora do jardim de Santana, em Ponta Delgada, e mesmo fora das matas ajardinadas, a José do Canto não deixa de ocorrer *passar verniz pelo mato bravio* nas matas de produção. Considerando o desbaste, o derrame, ou poda das ramagens mais baixas, e a monda constante das silvas, as matas de produção com o sub-bosque limpo não seriam muito diferentes do jardim de Santana na nitidez das suas figuras. Seriam pitorescas como em Humphrey Repton, e não como em Richard Payne Knight, isto é, teriam a aparência de uma natureza ‘tratada’, e não de uma natureza ‘selvagem’. Porque a ideia de jardim era também a ideia de paisagem: *Já o mez passado me escreveo o José Jácome, que nunca tinha visto a Ilha de S. Miguel tão bonita, que era um jardim continuado*, pode ler-se numa carta de José do Canto⁴¹. Que jardim era este? De que imagens era informado?

José do Canto morou em Paris de 1853 a 1868. O Barão Haussmann presidiu à Câmara de Paris de 1853 a 1869, apenas mais um ano do que o tempo de residência do primeiro. O micalense

⁴⁰ Albergaria, *Quintas, Jardins e Parques da Ilha de São Miguel, 1785-1885* (Lisboa: Quetzal Editores, 2000), 213. A autora cita de seguida Ernesto Rebello, “De Lisboa aos Açores”, *A Persuasão*, Fevereiro 1876: “Os micalenses intentaram fazer da sua pátria um extenso e mimosíssimo jardim, não lhe desprezando qualquer pequena parcela, povoando-o de árvores, flores e fructos...”

⁴¹ Carta de José do Canto às suas irmãs, Paris, 10 Setembro 1867, em Fernando Aires de Medeiros Sousa, *José do Canto, Subsídios para a História Micalense, 1820-1898*, (Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1982), 265.

assistiu à abertura dos *grands percements* e à sua metamorfose em *grands boulevards*, ao ajardinamento dos *squares*, bem como à transformação das antigas tapadas reais do Bois de Boulogne e do Bois de Vincennes em modernos parques públicos. Reportou com entusiasmo as grandes obras para a Exposição Universal de 1867, quando também se inaugurou o espantoso jardim das pedreiras de Buttes-Chaumont.

José do Canto morava no bairro de Auteuil, tendo acompanhado em directo os trabalhos de adaptação paisagística do Bois de Boulogne por Jean-Pierre Barillet-Deschamps, *Jardinier en Chef du Bois de Boulogne, du Parc de Vincennes, des Squares et Jardins Publics de la Ville de Paris*, tal era o título do seu cargo na equipa urbanística do prefeito Haussmann. Logo a seguir à Porte d'Auteuil, entrada sul do Bois de Boulogne, Barillet-Deschamps compôs uma paisagem helvética no Lac Inférieur, implantando a bordejar o lago um chalet suíço que foi trazido das margens do rio Arno peça a peça.⁴²

A Suíça estava na moda e assim se manteve durante todo o século XIX. A tendência poderá ter sido lançada por Jean-Jacques Rousseau, nomeadamente pelo best-seller *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, e tanto abrangia o campo das ideias, com o exercício da *vontade geral* nas famosas assembleias anuais dos cantões de Glarus e Appenzel, como da paisagem, primeiro dos grandes Lagos e depois da alta montanha. A Suíça era um modelo de virtude política e de paisagem sublime.⁴³ Para a História da Arquitectura ficava o seu contributo com o chalet como modelo para a villa pós-palladiana. A imagem do chalet suíço, facilmente identificada pela cobertura inclinada rematada nas empenas pelo recorte decorativo dos lambrequins, difundiu-se pela Europa burguesa e para todo o mundo ocidentalizado, fazendo parte do catálogo de casas exóticas do ecletismo Oitocentista que se alongará por Novecentos.

A partir de 1852, José do Canto vai adquirir, permutar e arrendar um grande corpo de terras contíguas somando mais de 600 hectares junto às margens da Lagoa das Furnas. Através da descrição do património fundiário que se encontra no seu Inventário Orfanológico⁴⁴, juntamente com uma planta esquiçada que abrange quase toda a propriedade com os principais topónimos anotados, alguns textos coevos de viajantes e ainda a cartografia existente sobre a zona confrontada com o plano para o parque, pode-se reconstituir os limites precisos da

⁴² Para uma narrativa pormenorizada da importação das imagens suíças para a Lagoa das Furnas, veja-se Pedro Maurício de Loureiro Costa Borges, "O desenho do território e a construção da paisagem na ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas." Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2017, parte 3, 371-385, in https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/5917/2/Volume1_II.pdf; ou consulte-se uma síntese em Pedro Maurício Borges, "Um Santuário Suíço nos Açores: dos lagos suíços para a Lagoa das Furnas, a migração de uma paisagem," Revista Santuários: Cultura, Arte, Romaria, Peregrinações, Paisagens, e Pessoas, Vol.1, N.º2, (2014): 162-170.

⁴³ Para a moda suíça ver Simon Schama, "Vertical Empires, Cerebral Chasms," in *Landscape and Memory* (London: Fontana Press, 1996), 447-513.

⁴⁴ *Relação dos bens imobiliários pertencentes ao casal do finado José do canto, existentes na Comarca da Villa da Povoação*, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Inventários Orfanológicos TCPDL, M.402, n.º 26, 1898, vol.2.

propriedade.⁴⁵ Convertidas as antigas medidas agrárias (móios, alqueires, varas e braças) para as actuais unidades decimais, conferiu-se o resultado com a medição em ficheiros de autocad. Sobrepondo a planta resultante à carta topográfica militar actualizada, pode concluir-se que a soma das terras adquiridas conforma um desenho exemplar no reconhecimento da topografia como limite - das margens da Lagoa (a Norte) às arribas da Ribeira Quente (a Este e Sudeste), dos Covões (a Sul e Sudoeste) à primeira cascata da Lagoa (a Oeste), desde logo constituindo em si uma expressiva unidade paisagística.⁴⁶

José do Canto começa por plantar as zonas altas com matas para produção de madeira, servindo-se do embarcadouro da Ribeira Quente para levá-la para a cidade, mas também encomenda o projecto de um jardim a Barillet-Deschamps para uma chã a sudeste da Lagoa. Contido pela topografia circundante, o traçado proposto tem numa mansão o centro gerador dos caminhos em largas elipses característicos do paisagista parisiense. George Aumont, um colaborador de Barillet-Deschamps, vai depois estender o plano a toda a propriedade configurando um grande parque que integrava tanto as matas das encostas quanto os bosquetes, pomares e pastagens das chãs, acrescentando à mansão, que se mantinha na Chã do Forno da Cal, a construção de uma capela junto à Lagoa, bem como de outras pequenas construções de carácter lúdico de forma a *habitem* o parque.

Se o plano é francês, o manual com que vai implementar e gerir o plano tem um escocês por autor, John Claudius Loudon. José do Canto tem de Loudon as monumentais *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* e *An Encyclopaedia of Gardening*. Comprovando a sua leitura e uso prático, reconhecemos ilustrado na primeira o desenho para a Casa dos Botes⁴⁷ que construiu entre a Capela e a Casa, estas com projecto de arquitectos franceses. Na segunda enciclopédia, Loudon advoga a consociação entre a paisagem produtiva e a paisagem lúdica, plantando-se *for utility and for effect*. Ou seja, as matas deviam ser plantadas sem retículas ou alinhamentos, antes imitando a casualidade espontânea de uma floresta, com clareiras para pastagens nas zonas menos declivosas e caminhos a uni-las, servindo assim a produção e protecção, mas desenhando também composições paisagísticas para passeio e contemplação.

Se o projecto é francês e o manual britânico, o imaginário é suíço. Primeiro, o vale e a lagoa das Furnas evocavam os lagos suíços - como se pode constatar pela insistência da imprensa e

45 Apenas resta imprecisa a extrema poente junto à Lagoa. Para a descrição pormenorizada do processo de reconstituição da toponímia e dos limites desta propriedade, ver Pedro Maurício Borges, "Cartografia de uma propriedade na ilha de São Miguel: as Furnas de José do Canto (século XIX)", *Property Rights, Land and Territory in the European Overseas Empires - Direitos de Propriedade, Terra e Território nos Impérios Ultramarinos Europeus*, (2014), 89-96, acedido em 30 Janeiro 2017, <http://hdl.handle.net/10071/2718>.

46 O reconhecimento no sítio destas formas e limites, permitiu ainda identificar o antigo caminho chamado da Gaiteira, que provinha de Vila Franca do Campo e que hoje se encontra abandonado.

47 Cf. Borges, "O Desenho da Paisagem," 351.

literatura de viagens da época na *Swiss-like appearance*, depois a mansão que, primeiro localizada numa chã interior, vai ser substituída por uma pequena casa com telhado de chalet implantada sobre uma ponta de terra que avança sobre as águas, próxima da Casa dos Botes. Seja individualmente seja em conjunto, a Casa, a Casa dos Botes e a Capela evocam as arquitecturas de borda de água que ilustram os guias de viagem para a Suíça do próprio José do Canto.⁴⁸ Este fez pelo menos uma longa incursão pelas paisagens helvéticas antes de avançar com as construções para a margem da lagoa. Se dúvidas houvesse sobre que imagens presidiam à construção desta paisagem, foi o próprio José do Canto a informar das mesmas quando, numa folha de instruções de plantio, escreve *Plantar pinheiros n'algumas margens da Lagoa, como no Bois de Boulogne*.⁴⁹ Conscientemente ou não, era uma paisagem suíça que o micaelense convocava com aquela imagem.

6 - A VISTA DO REI

Os viajantes que assistiram a esta mudança, sobretudo ao ensaio dela na segunda metade do século XIX, escrevem nos seus relatos de viagem que Ponta Delgada é uma *cidade sem arquitectura*, isto é, que não há arquitecturas que possam considerar-se atracções a visitar. A grande obra, a mais impressionante ainda hoje, era *o grande saco da Doca*, mas os mesmos turistas que dizem que Ponta Delgada é uma cidade sem arquitectura, não se poupam em encômios aos jardins do Barão de Fonte Bela, do morgado Laureano, do Visconde de Porto Formoso, de José Jácome Correia, António Borges e de José do Canto.

Os projectos que os consócios da SPAM encomendam a partir da década de 40 a arquitectos e paisagistas ingleses e franceses têm invariavelmente como centro da composição paisagística uma grande mansão. Se José Jácome Correia, também sócio fundador da SPAM, segue o projecto encomendado e mantém o palacete como centro gerador da composição paisagística, o seu primo José do Canto não só recua a casa para a traseira do jardim, como reduz a escala palaciana para a da ruralidade de um cottage coberto de colmo.⁵⁰

⁴⁸ Cf. Borges, "Um Santuário Suíço nos Açores," 164-168.

⁴⁹ Transcrito integralmente em Borges, "O Desenho da Paisagem," Vol. 2, Anexo F09.

⁵⁰ Se a cobertura em colmo era moda importada, a técnica existia na ilha: as casas dos camponeses eram cobertas de palha, pois na ilha escasseava o barro.



Fig. 1: Almoço na cumeeira das Sete Cidades, Visita Régia, 1901

(Arquivo Fotográfico do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança)

O que é singular no caso micaelense é que, paralelamente às estratégias de representação tradicionais, uma certa elite local despromoveu a Arquitectura para privilegiar o Paisagismo investindo em jardins e parques, colecções de formas vegetais raras e árvores gigantes, dando a ver aos visitantes com orgulho a ilha vestida de verde.

Comprovando a consciência colectiva do seu valor estético, em S. Miguel a paisagem tinha então força identitária. Quando em 1901 D. Carlos e D. Amélia visitam os Açores, em S. Miguel é-lhes oferecido um almoço, não no Palácio de José Jácome Correia, hoje residência oficial do Presidente do Governo Regional dos Açores, mas na cumeeira da caldeira das Setes Cidades, no local que passou a chamar-se Vista do Rei.



Fig. 2: Os micalenses, Visita Régia, 1901 (Arquivo Fotográfico do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança)



Fig. 3: O rei D. Carlos e a rainha D. Amélia, Visita Régia, 1901
(Arquivo Fotográfico do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança)

7 - BIBLIOGRAFIA

- Albergaria, Isabel Soares de. *Quintas, Jardins e Parques da Ilha de S. Miguel 1785-1885*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000.
- Albergaria, "As Ilhas-jardim: do mito edénico à constituição da paisagem." In *Parques e Jardins dos Açores*, 13-29. Lisboa: Argumentum, 2005
- Borges, Pedro Maurício de Loureiro Costa Borges, "O desenho do território e a construção da paisagem na ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas." Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2017, in https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/5917/2/Volume1_II.pdf
- Borges, "Um Santuário Suíço nos Açores: dos lagos suíços para a Lagoa das Furnas, a migração de uma paisagem," *Revista Santuários: Cultura, Arte, Romaria, Peregrinações, Paisagens, e Pessoas*, Vol.1, N.º2, (2014): 162-170
- Borges, "Cartografia de uma propriedade na ilha de São Miguel: as Furnas de José do Canto (século XIX)", *Property Rights, Land and Territory in the European Overseas Empires - Direitos de Propriedade, Terra e Território nos Impérios Ultramarinos Europeus*, (2014), 89-96, <http://hdl.handle.net/10071/2718>
- Brito, Raquel Soeiro de. *A Ilha de S. Miguel - a Ilha Verde: Estudo Geográfico (1950-2000)*. Ponta Delgada, 2004.
- Forjaz, Victor Hugo. *Alguns Vulcões da Ilha de S. Miguel*. Ponta Delgada: Observatório Vulcanológico e Geotérmico dos Açores, 1998
- Forjaz, coord. *Atlas Básico dos Açores*. Ponta Delgada: Observatório Vulcanológico e Geotérmico dos Açores, 2004.
- Loudon, John Claudius. *An Encyclopaedia of Gardening; comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture, and Landscape-gardening*. London: Longman, Orme, Brown, Green, and Longmans, 1834
- Loudon, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1842
- Moreira, José Marques. *Alguns Aspectos de Intervenção Humana na Evolução da Paisagem da Ilha de S. Miguel, Açores*. Lisboa: Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza, 1987
- Schama, Simon. "Vertical Empires, Cerebral Chasms." In *Landscape and Memory*, 463-513. London: Fontana Press, 1996

PAISAGEM, ARQUITETURA, PROJETO E EDUCAÇÃO

Pedro da Luz Pinto

Resumo: Face ao conjunto de ajustamentos que a Arquitetura e a Universidade têm tido desde o início deste novo século em Portugal, este artigo apresenta as motivações das experiências pedagógicas da unidade curricular de Projeto Final do curso de Arquitetura do ISCTE-IUL, onde, convocando várias disciplinas do espaço edificado e olhando em múltiplas escalas, se procuram novas formas profícuas de envolvimento da arquitetura e dos arquitetos com a sociedade, e onde a ideia de paisagem é estendida ao âmbito urbano e arquitetónico, com o intuito de alargar a consciência ética e social dos futuros arquitetos, sensibilizando-os para a necessidade de os seus projetos constituírem-se mais como "*lugares-forma*" do que "*produtos-forma*", conforme a definição dada por Kenneth Frampton em 2001.

Palavras Chave: Paisagem; Arquitetura; Projeto e Educação.

LANDSCAPE, ARCHITECTURE, DESIGN AND EDUCATION

Pedro da Luz Pinto

Abstract: In view of the set of adjustments that Architecture and the University have had since the beginning of this new century in Portugal, this article presents the motivations of the pedagogical experiences of the curricular unit of Final Project of the Architecture course of ISCTE-IUL, where, summoning various disciplines of built space and looking at multiple scales, are looking for new fruitful ways of involving architecture and architects with society, and where the idea of landscape is extended to the urban and architectural scope, with the aim of extending ethical and the future of the future architects, sensitizing them to the need for their projects to be more like "form posts" than "form products", as defined by Kenneth Frampton in 2001.

Keywords: Landscape; Architecture; Project and Education.

PAISAGEM, ARQUITETURA, PROJETO E EDUCAÇÃO

Pedro da Luz Pinto

1 - LIMITES DA AÇÃO DA ARQUITETURA

Kenneth Frampton afirmava em *Seven points for the millennium: an untimely manifesto*⁵¹ que com a queda do projeto Socialista no final do século XX, ao qual a arquitetura moderna estava tão *"intimamente ligada"*, a profissão teria que procurar novas formas profícuas de envolvimento com a sociedade. Uma das possibilidades seria encarar a sociedade no seu todo como um cliente, e para tal, dizia que a educação de base em *"design ambiental"* de toda a sociedade seria um fator determinante para a melhorar o entendimento dos próprios clientes, da sociedade, uma vez que a qualidade em Arquitetura é impraticável sem bons encomendadores. Ao mesmo tempo a própria profissão teria que rever os seus objetivos pedagógicos, equilibrando o treino profissional com uma responsabilidade ética e cultural, que seria proporcionada por uma formação mais abrangente dos futuros arquitetos.

Argumentava que a globalização, a tomada de consciência dos limites e da fragilidade do ambiente e dos recursos naturais, soçobrara o tecno-otimismo do século XX, cuja excessiva preponderância técnico-científica conduzira a uma disrupção entre civilização e cultura, levando ao crescimento desmesurado e desequilibrado dos aglomerados urbanos, com enormes implicações ambientais, ao ponto de se extinguir a própria capacidade de regeneração do ambiente construído pela edificação,⁵² surgindo agora, referia, a intervenção na estrutura

⁵¹ Kenneth Frampton, 2000. "Seven points for the millennium: an untimely manifesto", in *The Journal of Architecture*, Volume 5, Springer.

⁵² Cf. Kenneth Frampton (2000:24): "meio século atrás a relação dialéctica entre civilização e cultura ainda admitia a possibilidade de manter algum controlo sobre a forma e o significado do tecido urbano. Os últimos trinta anos transformaram radicalmente os centros metropolitanos do mundo desenvolvido" (tradução livre).

ecológica e na paisagem, como estratégia redentora e como fator mais premente do que a edificação enquanto "*objeto isolado*".⁵³

Consequentemente, mais do que uma Arquitetura como acontecimento expressivo, o novo milénio necessita uma Arquitetura simultaneamente "*contexto de cultura*" e "*expressão cultural em si mesma*", pelo que uma abordagem acriticamente expressiva seria um ato redutor do "*carácter sociocultural*" da Arquitetura, que deverá antes ser, num contexto de crise política, económica e social, orientado não como um "*produto-forma*" mas cada vez mais como um "*lugar-forma*", circunstancia participante de um processo contínuo de regeneração, uma autêntica "*acupuntura urbana*".⁵⁴

Estas ideias, de "*lugar-forma*" e de exaustão ideológica, económica e edificada, patente nos países do Ocidente capitalista e industrializado, seriam acentuadas pela grande crise económica pós 2008, cujos efeitos seriam sentidos em Portugal com grande intensidade, levando a uma crise imprecendente na profissão.

A paragem abrupta no investimento imobiliário em infraestruturas conduziu a um sentimento de exaustão que se estende ao ordenamento do território, revelando um paradoxo de que no momento em que todo o país se encontra totalmente organizado em planos urbanísticos generalistas e avança para a segunda geração de planos diretores, as disposições destes instrumentos soçobram perante as transformações da realidade, face a expectativas de crescimento invertidas, suscitando a mudanças de paradigmas.

2 - CENÁRIOS NA FORMAÇÃO

2.1 - Formação

Neste contexto, segundo Kenneth Frampton, o ensino da Arquitetura deveria ajustar os seus objetivos, nomeadamente, quanto ao "*equilíbrio entre o treino profissional e a responsabilidade de dar aos alunos uma educação suficientemente ampla*", sendo essencial admitir que a Arquitetura, pese embora muitos dos seus processos "*possam ser qualificados como métodos e aplicações técnico-científicos*", a sua prática ainda é em última instância um ofício, situação que explica a razão por que "*a Arquitetura como disciplina sempre esteve desconfortável no interior da universidade*"⁵⁵. Esta formação simultaneamente instrumental e abrangente corresponde a

⁵³ Cf. Kenneth Frampton (2000:27): "estou convencido que as escolas de Arquitetura e planeamento em todo o mundo deveriam dar uma muito maior ênfase à cultura da paisagem como um sistema de referência em vez de se concentrarem exclusivamente, como têm tido tendência a fazer até agora, ao desenho de edifícios como objetos autónomos", (tradução livre).

⁵⁴ Kenneth Frampton (2000:27-28), (tradução livre).

⁵⁵ Idem.

uma conceção do arquiteto como “*especialista na não-especialização*”,⁵⁶ como agente com capacidade para interrelacionar os diversos elementos e disciplinas que concorrem em cada nova experiência de edificação.

A discussão e construção deste “lugar-forma”, simultaneamente objeto em si e “acupuntura” de um sistema urbano e de paisagem em crise, exigem um posicionamento crítico e uma capacidade de descodificação e de comunicação permanentes. Nesta circunstância, o processo de Projeto não pode ser entendido como um ato produzido de forma isolada no *atelier*, mas antes como um processo de negociação e colaboração sucessivas, em que o Projeto enquanto instrumento da Arquitetura apresenta sucessivas hipóteses relacionais, agindo sobre uma ampla gama problemas, mais práticos ou mais filosóficos e oferecendo cenários de transformação suscetíveis de serem aferidos.

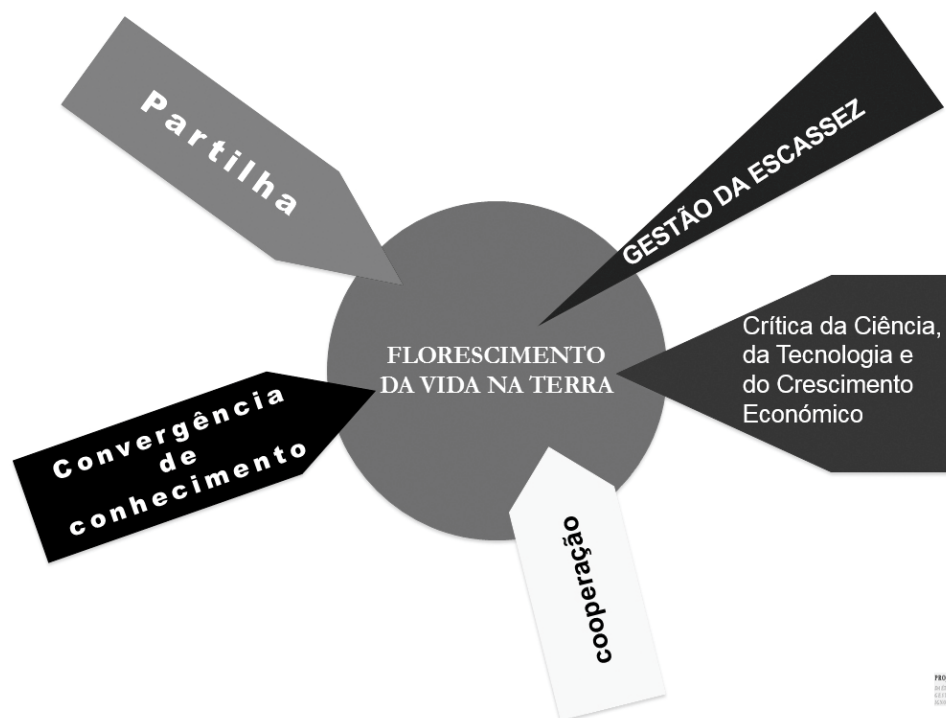


Fig. 1: Duarte Cabral de Mello, imagem da apresentação “Projecto: Da ética & da Gestão da Ignorância”, ISCTE-IUL, 13 de Novembro de 2012, arquivo pessoal do autor. Nesta imagem-apresentação, Cabral de Mello referia-se à necessidade de se avançar mais além da organização burocrática e ensaiarmos uma convergência de conhecimento e uma recuperação dos valores éticos do 1º modernismo do século XX.

⁵⁶ Kenneth Frampton 2000:27-30 (tradução livre). A respeito do “*especialista na não-especialização*”, cita Álvaro Siza: “Construir envolve tantos elementos, tantas técnicas, e problemas tão diversos, que é impossível possuir todo o conhecimento necessário. O que é requerido é a habilidade para interrelacionar elementos e disciplinas diversas. Porque os arquitetos têm uma visão panorâmica e não estão estrangidos por conhecimento concreto, são capazes de conectar vários fatores e manter a capacidade sintética da não especialização. Neste sentido o arquitecto é ignorante, mas é capaz de trabalhar com muitas pessoas e coordenar e integrar um vasto número de particulares. Estas são competências que se adquirem apenas através da experiência. Com elas podemos encarar novas situações que acompanham cada Projeto”. Cf. Álvaro Siza and Peéra Goldman in *Technology, Place and Architecture* (New York, Rizzoli, 1998:155), tradução livre.

2.2 - Projeto

A este respeito, Jeremy Till,⁵⁷ refere que para se alcançar uma nova relação entre a Arquitetura e as transformações sociais do mundo atual é necessário reconsiderar a própria ideia de "Projeto", de "*design*", alterando a ideia de produção de objeto para uma ideia de processo e de assunto. Trata-se de uma mudança cultural para os projetistas, porque implica que se definam não apenas pelo resultado final, pelo edifício no caso da Arquitetura, mas por todo o processo de Projeto, entendido enquanto "pensamento" (*design thinking*), como modo de re-imaginar o futuro da sociedade, como um "*modo de fazer sentido, de fazer conexões, de trabalhar de maneira relacional*",⁵⁸ adquirindo uma múltipla dimensão perante a realidade. Esta reconcepção do Projeto ampliaria o próprio campo de ação da profissão, oferecendo à sociedade outras maneiras de ser produtivo, para além do resultado final edificado. É ainda uma revalorização metodológica para além do âmbito interno da "*reflexão-em-ação*" referida por Donald Schön,⁵⁹ colocando-o como um processo de utilidade social, que oferece uma metodologia de negociação e cenários de síntese, que representam transformações da realidade que podem ser lidas e aferidas, simultaneamente como um todo (um "quase-objeto", diria Vittorio Gregotti⁶⁰) e parcialmente em todas as suas subcomponentes, permitindo uma visão de conjunto, que retome o panorama do jogo dialético entre cultura e civilização que Kenneth Frampton afirma ter sido quebrado nas últimas décadas do século XX.

2.3 - Investigação

O Projeto como processo aproxima-se da ideia de investigação, negociando circunstâncias e apresentando cenários aferíveis de transformação, valorizando um procedimento sobre um resultado final. No entanto, e na medida em que consideramos o seu reduto operativo como artesanal e cultural,⁶¹ mesmo que integrando processos e aplicações técnico-científicas, é dificilmente entendível como investigação de acordo com os protocolos das áreas de conhecimento mais próximas das ciências.⁶² Mas, não obstante a dificuldade em classificar e delimitar o que é e o que pode ser investigação em Projeto de Arquitetura, há uma convergência no debate da profissão e da Universidade em redor de uma necessidade de legitimação social, incentivada pelo clima cultural pós 2008, mas que pode ser lido no próprio processo de transformação da Universidade desde o final dos anos 1990, e que no caso do Projeto passa por

⁵⁷ Jeremy Till em entrevista a Leonardo Novelo, em Dezembro de 2014, por ocasião da exposição "*Scarcity*" na Central Saint Martins, Londres.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Veja-se a este respeito a crítica às metodologias de Donald Schön efectuada por James Benedict Brown (2013).

⁶⁰ Vittorio Gregotti 1972:16.

⁶¹ Cf. Kenneth Frampton (2000:22).

⁶² Cf. o "tríplice critério" de Jonathan Till para definir o que é ou não é investigação (2005).

uma reformulação do seu papel cultural e instrumental, criando uma expectativa de utilidade operativa no seio da própria Universidade.

Ou seja, o Projeto de Arquitetura pode ser utilizado na Universidade como processo cognitivo, com uma utilidade metodológica para a investigação, permitindo uma dupla legitimação: da Arquitetura e dos seus instrumentos no interior da Universidade e para com a sociedade em geral, desenvolvendo um almejado círculo virtuoso, em que a academia e a prática se legitimam reciprocamente.

2.4 - Universidade

No seio da Universidade, as transformações estruturais e conceptuais operadas com o “Processo de Bolonha” são convergentes com este quadro geral. Por um lado, representam uma expectativa de eficácia e de legitimação da Universidade e propõem, à semelhança dos modelos liberais empresariais, uma abertura das instituições universitárias às expectativas da sociedade.⁶³ Por outro, suscitam a alteração de um sistema de ensino baseado na transmissão de conhecimentos, para um modelo baseado numa educação que favoreça métodos, princípios e instrumentos para a aquisição de conhecimentos e de competências que possam vir a ser utilizados ao longo da vida pelos formandos, numa situação de constante desenvolvimento e adaptação, que permita um entendimento e operacionalização de saberes teóricos-instrumentais, que se transformam em “ferramentas praticas”, significantes segundo determinadas condições de operabilidade, face a uma realidade fragmentada e contingencial.

As ideias de conhecimento, investigação, prática e teoria ganham um sentido operativo, pedagógico e estabelecem-se em complementaridade, podendo ser experimentadas pela prática do Projeto.

Em sentido oposto, a prática projetual inclui, ou relaciona-se, também, com as “*práticas teóricas*” e com as “*práticas críticas*”,⁶⁴ quer quanto aos seus processos, quer quanto às suas propostas.

Trata-se portanto de uma hipótese de operacionalização conjunta das tradicionalmente afastadas “práticas arquitetónicas” e “práticas teóricas” ou “críticas”, ou seja, de uma

⁶³ Mas, tal como a Arquitetura, a Universidade receia que um excesso de dependência de critérios de produtividade a afaste da finalidade intrínseca de preservar o conhecimento como benefício independente.

⁶⁴ Cf. Ignasi Solà-Morales (2003:257), “*Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas*”.

aproximação das “*práticas materiais*” e das “*prática discursivas*”, segundo a conceção proposta por Stan Allen.⁶⁵

A proliferação de arquitetos com obra construída e com doutoramento, incentivados pela reforma do Estatuto Carreira Docente Universitário (ECDU)⁶⁶ que acompanhou o quadro normativo do “Processo de Bolonha”, é um exemplo deste cenário e instiga uma leitura para além de uma simples separação entre práticos e académicos. Este cenário favorece a construção de uma narrativa da relegitimação profissional-social em torno do Projeto como forma cognitiva, tentando aproximar a prática da Arquitetura à categoria das disciplinas da investigação.

Situação que acresce ao Projeto como meio pedagógico, o Projeto como modalidade de pensamento, ao serviço da resolução de problemas do mundo, alcançando um significado múltiplo, incluindo o apoio à investigação em meio universitário.

Kenneth Frampton referia que a Arquitetura deveria equilibrar o treino profissional com uma responsabilidade ética e cultural, proporcionando uma formação mais abrangente aos futuros profissionais, essa aparenta ser também a inexorável tendência dada pelo desenrolar dos factos do mundo. Como veremos de seguida, estes múltiplos fatores são ensaiados na última unidade curricular do curso de Arquitetura do ISCTE-IUL, onde múltiplas influências⁶⁷ são convocadas para a síntese de projeto, sendo a noção de paisagem, enquanto uma parte do território, cujo carácter resulta da ação e da interação de fatores naturais e/ou humanos, serve de catalisador de leituras integradas e garantia de uma abordagem morfológica e integradora aos projetos de edificação ensaiados.

3 - O CASO DE PFA NO ISCTE-IUL

3.1 - Circunstâncias Gerais

A unidade de Projeto Final de Mestrado de Arquitetura (PFA) é a última unidade curricular do Plano de Estudos do Mestrado Integrado em Arquitetura (MIA) do ISCTE-IUL em Lisboa.

É a última unidade do 2º ciclo de estudos, conforme a harmonização de ciclos de estudos determinada pela reforma de adequação dos sistemas universitário nacional ao designado

⁶⁵ Conceito de “*prática material*” e “*prática discursiva*” e a sua operatividade conjunta, ver Stan Allen (2009), *Practice: architecture technique+representation*. Para o autor, “*A Arquitetura é uma prática material e não uma prática discursiva*” (pxiv).

⁶⁶ Cf. Decreto-Lei n.º 205/2009, de 31 de Agosto.

⁶⁷ Colocando em causa a ideia de autonomia, tendo em consideração, por exemplo Adrien Forty (2000:138), que argumenta que a autonomia funcionar contra a própria Arquitetura, na medida em que tenderia em a isolar em redor dos seus próprios temas e especificidades, desvinculando-a das contingências da realidade.

“Processo de Bolonha”, pelo que conduz ao grau de Mestre, assumindo uma das três formas de finalização de ciclo de estudos previstos na normativa do processo de adequação: corresponde a “*um exame de nível universitário*”, consubstanciado no formato de um “trabalho de projeto” a que é associada uma componente teórica⁶⁸.

Esta graduação, especificamente “universitária”, é complementada pela exigência da Ordem dos Arquitetos Portugueses (OAP), desde 2006, de que os candidatos à profissão cumpram um ano de estágio para acesso pleno ao exercício profissional, indo ao encontro de uma tendência europeia de exigência suplementar de experiência prática, como condição para acesso à profissão,⁶⁹ situação esta que instaura uma separação formal entre a educação escolar da formação profissional, implicando que a primeira terá um carácter disciplinar de base, e a segunda um âmbito específico de preparação para o “mercado” de trabalho local.

Não obstante, o formato desta prova final de Projeto, de *nível universitário*, junta ao tradicional exercício de projeto de arquitetura um ensaio escrito, sendo que a ligação entre ambos oscila entre uma maior ou menor independência entre ambas componentes, convocando progressivamente o problema de como interrelacionar ambas as componentes e de como o processo de Projeto poderá incorporar a investigação nos seus próprios mecanismos internos.

Ao mesmo tempo, a unidade de PFA tende a ser o corolário de um percurso formativo, onde múltiplas indeterminações sobre o futuro da profissão se abordam com uma maior nitidez. Referimo-nos por um lado à avassaladora crise no sector da construção, levando à desvalorização e rarefação do tradicional projeto para construção, por outro, em sentido inverso, ao alargamento do âmbito da profissão, fruto da tentativa de abrir a outros sectores de atividade conexos, ou apenas de uma nova visibilidade face à contração do projeto, como seriam a gestão urbanística, a promoção e consultoria imobiliária, a gestão e fiscalização de obras, a

⁶⁸ Efectivamente, a normativa que estruturou os graus de ensino superior para a adequação do sistema universitário nacional ao “Processo de Bolonha” determinou que o ciclo de estudos conducente ao grau de mestre deveria ser concluído com uma de três modalidades: “*uma dissertação de natureza científica*” ou “*um trabalho de Projeto*”, “*originais e especialmente realizados para este fim, ou um estágio de natureza profissional objecto de relatório final*”, cf. Decreto-Lei nº74/2006 de 24 de Março, artigo 20º, alínea b).

⁶⁹ Já mencionada na primeira regulamentação comunitária, na diretiva de 1986, onde o Preâmbulo da Diretiva 85/384/CEE de 10 de Julho, nos seguintes termos: “*considerando que o acesso ao título profissional legal de arquitecto está subordinado, em determinados Estados-membros, à realização de um estágio profissional (para além da obtenção do diploma, certificado ou outro título); que, não existindo ainda quanto a este ponto, convergência entre os Estados-membros, é conveniente, para obviar a eventuais dificuldades, reconhecer como condição suficiente uma experiência prática adequada, de igual duração, adquirida em outro Estado-membro*”. Esta tendência seria consagrada no relatório do Conselho de Arquitetos da Europa (ACE/CEA) de 15 de Outubro de 2003, quando recomenda na adaptação dos planos curriculares a Bolonha uma duração mínima de 5 anos de estudo numa universidade, a serem completados por 2 anos de prática profissional supervisionada e validada, cf. *Reports on matters arising from the application of the Bologna agreements*, disponível: http://www.ace-cae.eu/uploads/tx_jdocumentsview/BolognaACEpositionEN.pdf. Actualmente a média do tempo de educação/formação na Europa é de cerca de 7 anos, no formato 5+2 ou 6+1 anos de preparação para acesso à profissão. Cf. ACE/ENACA (2014:5), *Modernisation of the Professional Qualifications - Directive and impact on the architectural profession*.

arquitetura de interiores, o *design* ou a investigação e o ensino. Ao mesmo tempo, assistimos a uma apetência por uma maior legitimação dos catos de projeto, fruto também da profunda crise económica despoletada pela crise financeira de 2008, sugerindo que a disciplina deveria participar num debate mais alargado sobre a gestão e transformação do território, abrindo-se eventualmente possibilidades de renovação teórica e, igualmente importante, de consolidação da sua visibilidade e utilidade social, agora com a possibilidade de novos parâmetros, que alarguem a importância da Arquitetura para além das questões da representatividade social, por intermédio do valor simbólico, estético, para adquirir um valor social, com múltiplas derivações, económicas e ambientais, tecnológicas, às quais se somaria a estética como valor social último.

A conjugação da retração do projeto, do alargamento disciplinar e da necessidade de legitimação, face a meios finitos e à necessidade de maior critério nos investimentos imobiliários e de desenvolvimento territorial, levam na universidade a uma crise da própria ideia de formação *com o projeto e para o projeto de arquitetura*, conforme a tradição pragmática, de ensino prático e vocacional, desenvolvida ao longo dos tempos e mantida com a reforma do ensino moderno da arquitetura,⁷⁰ tendo subsistido ao longo dos anos 1970 e à própria incorporação do ensino na arquitetura na universidade, a partir da década de 1980⁷¹.

Cumulativamente, fatores como a fragmentação e especialização do conhecimento, a hiper-transformação das condições produtivas e o enfraquecimento do âmbito político e social, em benefício do crescimento e expansão dos “mercados”, proporcionam um mundo de indeterminações, em que os indivíduos, face à aceleração de sucessivas transformações, encaram a adaptabilidade como condição de sobrevivência. Esta instabilidade pressiona o modelo tradicional de ensino, centrado na transmissão unitária de um conjunto de conhecimentos orientados para uma finalidade técnica e profissional, em benefício de ofertas diferenciadas e miscenizadas, que enfatizam o desenvolvimento de competências individualizadas e sistémicas, alterando o paradigma de aprendizagem.

⁷⁰ Reforma de 1950-57, cf. Decreto-lei nº41.362 a 14 de Novembro de 1957, regulamentando a Lei nº2.043 de 10 de Julho de 1950 sobre a reforma do ensino artístico. Ver sobre este tema o trabalho de Gonçalo do Canto Moniz (2011).

⁷¹ O movimento de profissionalização dos quadros universitários e a asserção da investigação como finalidade da missão universitária, em que à tradicional missão de base de formação humana é acrescida uma missão de produção de conhecimento, gerando mais-valias económicas diretas e indiretas. Autores como Guy Neave e Alberto Amaral (2012:2) identificam uma dupla escatologia atualmente no ensino superior europeu, por um lado há uma afirmação de uma “*identidade europeia*” (que se reflecte na designação dos programas de intercâmbio e financiamento: Erasmus, Sócrates, Leonardo da Vinci, Marie Curie, etc.), por outro há um imperativo económico e cultural transversal da globalização da “*sociedade do conhecimento*”. Os autores referem que os fatores identitários são mais fracos do que o “*paradigma neoliberal ou económico*”, que acabou com o princípio de financiamento público deficitário, situação agudizada com a crise económica pós 2008.

Na unidade de PFA no ISCTE-IUL em Lisboa tem-se vindo a abordar estas indeterminações, quer do lado da profissão, quer do lado da Universidade, através da convocação de múltiplas dialéticas, como por exemplo:

Teoria e Prática; Academia e Profissão; Investigação e Educação; Projeto e Investigação; Comunicação Escrita e Desenho; Trabalho de Grupo e Individual; Paisagem e Cidade; Planeamento e Arquitetura ou, Autonomia Disciplinar ou Interdependência Estrutural.

Esta abordagem múltipla é ensaiada desde logo mediante o conteúdo material, em que PFA é separada em duas componentes: um projeto e um ensaio escrito. Metodologicamente, os alunos pertencem a uma de três turmas de projeto de 5º ano, que geralmente trabalham um tema anual comum, e têm um orientador de vertente teórica, que eles mesmos selecionam e com quem negociam o desenvolvimento do ensaio teórico, cuja ligação ao trabalho de projeto acaba por ser mais ou menos direta, conforme os interesses e estratégias individuais de cada aluno.

No entanto, ambas as componentes do trabalho de PFA convergem em seminários semanais, de âmbito multidisciplinar e que de certo modo permitem múltiplas leituras e entendimentos sobre os temas de projeto e os ensaios individuais. Este paralelismo é levado até ao final da unidade curricular, sendo o trabalho apresentado num caderno unificado, segundo um conjunto de normas gráficas predefinidas e sujeito a uma prova pública em que ambas as componentes são apresentadas, conforme uma estratégia de comunicação definida pelo aluno.

Quanto ao projeto, este é realizado de forma simultaneamente em grupo e individual, consistindo numa intervenção numa dada área territorial, sem o suporte de um local e de programa funcional pré-estabelecidos e específicos, mas antes face a um conjunto de interrogações gerais, ligadas a uma escala conjuntural geral e local, onde se levanta vários de problemas, que poderíamos resumir em traços largos a um conjunto de questões base: quais os problemas locais identificados? Como pode a arquitetura contribuir para a sua resolução? Com que hierarquia de soluções? Com que meios materiais? Com que linguagens? Quais as circunstâncias condicionantes? Que posição individual toma perante estas questões?

3.2 - Planos-Projeto

O trabalho de projeto arranca com uma fase de grupo onde apoiados por uma leitura simultaneamente interpretativa, crítica e propositiva, os diversos grupos usam os vários mecanismos de representação do projeto para fixarem em mapas, conjuntos de dados analítico-interpretativos diversos, que informarão de modo cruzado todo o trabalho da turma, e estarão na base da construção, grupo a grupo, de estratégias de intervenção a uma escala territorial.

Neste processo, de interpretações e propostas elaboradas por grupos, são lançados temas analíticos de enquadramento, um por grupo, que incluem o estudo da evolução dos assentamentos urbanos, a caracterização socioeconómica, a carga normativa territorial, o estudo das características biofísicas locais e outros temas, mais específicos, julgados convenientes face ao caso de estudo. A especificidade de cada análise dá lugar a apresentações diferenciadas e lança temas de discussão que se tornam incontornáveis.

Desta forma, o trabalho de projeto inicia-se desde logo pela convergência de várias abordagens distintas ao território. Com a concretização de propostas de intervenção pelos grupos, convergem ainda várias escalas e hierarquias, que são discutidas e comparadas no seio da turma. Estas propostas assumem a forma de “planos-projeto” de intervenção urbana e paisagística. *Planos-projeto* porque agem sobre o território existente e sobre as circunstâncias de planeamento vigentes, atualizando-as e corrigindo-as a uma dupla escala, por um lado propondo novos eixos de planeamento, por outro propondo ações concretas, projetadas, eminentemente executivas.

Trata-se portanto de uma metodologia de aglutinação, entendendo o projeto como a construção crítica de uma hipótese de transformação, onde as soluções particulares se relacionam com um problema geral complexo, que é retratado face às circunstâncias normativas e de planeamento existentes, tanto quanto face à realidade interpretada.

Estas leituras e proposta críticas são por sua vez apoiadas por seminários semanais, onde convidados de várias áreas disciplinares aprofundam este princípio de aproximação múltipla ao território, complementando a Ação do docente, que dentro das limitações do formato letivo atual, vai se substituindo à vez às distintas abordagens disciplinares.

As propostas de reordenamento e de intervenção geradas pelos grupos são deste modo alicerçadas numa perspetiva crítica, construída a partir do contributo de várias disciplinas que

estudam o espaço edificado e a paisagem. E formam-se ainda com um sentido arquitetónico, fortemente morfológico, que é incentivado para contrariar a aridez quantitativa dos planos urbanísticos de maior escala. Este sentido arquitetónico é dado pela característica de *plano-projeto*, mas também e fundamentalmente, pelo sentido de morfologia paisagística, que é introduzido nas leituras de qualificação biofísica e que é usado como ferramenta conceptual tendo em vista uma leitura física, morfológica e ambiental, das componentes e infraestruturas territoriais.

Isto é, por exemplo, uma autoestrada, uma ferrovia, um terreno agrícola, uma linha de água, um alinhamento de árvores, ou um conjunto edificado, mais ou menos disperso, são elementos com um determinado desempenho e potencial paisagístico e ambiental, cabendo aos grupos uma interpretação de conjunto e a preposição de ações com uma estratégia de ordenação prospetiva, utilizando, as ferramentas da representação, para alcançarem cenários de requalificação ambiental e paisagista que qualifiquem os lugares, mantendo, invertendo ou acentuando determinadas características existentes, tendo como referencial morfológico uma leitura ambiental e paisagística, enquadrada na história urbana e socioeconómica dos lugares.

3.3 - “Lugares-Forma”

A partir das primeiras discussões de grupo é incentivado que cada um dos seus membros inicie o processo de procura-escolha do seu trabalho individual. Este trabalho consistirá na concretização em projeto de arquitetura e de espaço público de uma área-ação particular da estratégia-ação elaborada pelo grupo.

É neste vínculo entre grupo e indivíduo, entre escala territorial e de paisagem, supralocal e local, que tentamos balizar as respostas individuais a compromissos de escala mais larga, com o objetivo de tornar mais favorável o desenvolvimento de projetos de “lugares-forma” do que produtos autossuficientes, os “objetos-forma” referidos por Kenneth Frampton, ou, pelo menos, que estes últimos sejam paradoxalmente enquadrados numa reflexão de contornos mais largos e sejam diretamente expostos a uma crítica interpares, feita pelo próprio grupo de trabalho.

A ideia de Frampton do “lugar-forma”, aplicada a Portugal, implica a consideração de que no momento atual, apesar do país estar completamente planeado (ao nível dos planos diretores), o território e a paisagem não refletem uma qualidade ordenada, quer do ponto de vista infraestrutural e urbano, quer ambiental e de paisagem. Cumulativamente, as circunstâncias socioeconómicas expõem os limites de um planeamento de expansão territorial contínua, organizado por manchas de quantidade edificável, segundo uma raiz economicamente

capitalista e politicamente *neoliberal*, em que o “objeto forma” representaria o novo produto, a nova atratividade, motivando movimentos de substituição. Ao invés, o conceito de “lugar forma” convoca uma morfologia relacional, e a constatação da dupla inversão, do crescimento económico e do crescimento populacional, colocando uma ênfase na regeneração, seja do edificado, seja das estruturas urbanas, seja das infraestruturas urbanas e dos sistemas de paisagem.

Esta ideia de regeneração desponta, como já referido, da inversão das perspetivas de crescimento populacional e da redução da capacidade de investimento público, tornando mais premente os paradigmas da *recomposição* e da *cura ambiental*, num cenário onde todas as intervenções contam. Para *reverter, reaproveitar e reumanizar* torna-se imprescindível entender o palimpsesto territorial, paisagístico, histórico e socioeconómico.

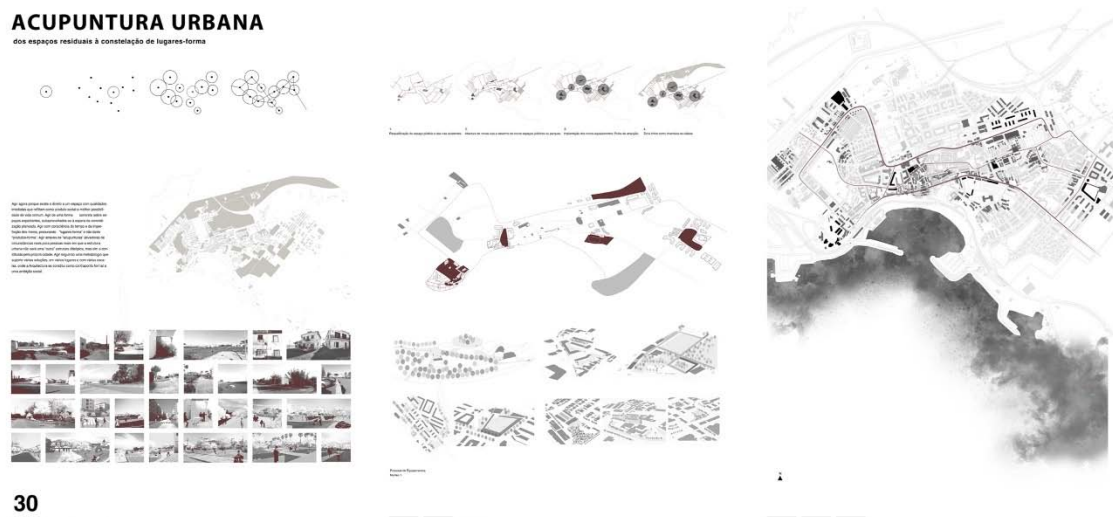


Fig. 2: PFA - Painel de Trabalho de Grupo. Acupuntura Urbana, trabalho de Ana Fragata, Andreia Tavares, Luís Martin, Susana Rego, Sara Baião e Nádía Gomes (Abril 2016)

As intervenções arquitetónicas são deste modo alicerçadas numa perspetiva crítica, construída idealmente a partir do contributo de várias disciplinas que estudam o espaço edificado e a paisagem, e que se tornam tendencialmente mais “lugares-forma” do que produtos autossuficientes, porque ambicionam contribuir para uma regeneração complexa dos lugares, em que o novo valoriza o existente, numa lógica de mais integrada, em que o conceito de paisagem, enquanto ação e interação de fatores naturais e/ou humanos, tudo abrange, incluindo os espaços urbanos.

3.4 - Experiências críticas

O processo de projeto gere deste modo um complexo de circunstâncias diversas, permitindo diferentes aproximações e entendimentos do que deve ser transformado, *projetado* para o futuro, alterando o que se entende pelo “real”. Neste processo o discernimento quer do entendimento do real, quer das possibilidades da sua transformação, e dos meios e formas de o transformar, constroem-se sobre a decomposição de circunstâncias múltiplas, num procedimento que implica a expressão de uma posição crítica sobre a realidade e o modo de a transformar.

Deste modo, o projeto enquanto ato de transformação é uma tomada de posição sobre condições interpretadas na realidade, condições estas lidas parcialmente com o auxílio de vários conhecimentos de outras disciplinas, como sejam as repercussões económicas, sociais, políticas ou estéticas, e onde o complexo de opções é reconstruído num todo e colocado em relação com a complexidade do problema definido pelo aluno, com o objetivo de integrar as diversas frações do problemas, agora caracterizado num todo, com repercussões paisagísticas e ambientais.

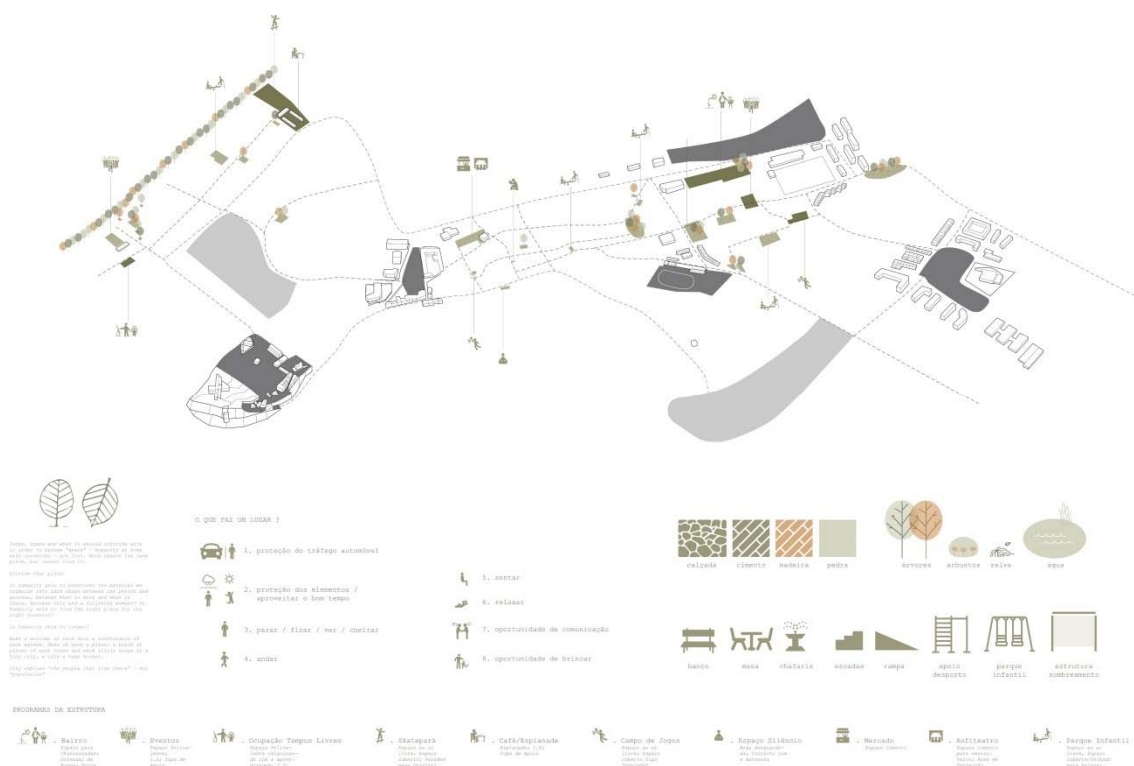


Fig. 3: PFA - Trabalho de Susana Rego. Inserido no grupo Acupuntura Urbana. Projeto de Equipamentos Comunitários em espaços expectantes, completando e unificando malhas urbanas adjacentes.

Em simultâneo, a componente escrita de PFA, o ensaio teórico, pode ser estabelecida como uma possibilidade de levar mais longe estes nexos, nomeadamente utilizando a linguagem escrita para melhor fixar o entendimento do real e melhor descodificar a “linguagem privada” do projeto - a representação gráfica. Esta possibilidade, de uma relação entre a componente projectação tradicional e um ensaio escrito, funciona em reciprocidade, alimentando simultaneamente ambos projeto e ensaio, contribuindo para aquecer a relação projeto-investigação,⁷² proporcionando, ao mesmo tempo, a aproximação entre campos metodológicos e cognitivos diversos, material e discursivo, desenhado e escrito, introduzindo uma componente pedagógica, de exigência metodológica e crítica, que ensaia uma sintonização experimental do discurso arquitetónico com o “discurso das ciências”,⁷³ permitindo uma discussão e experiência das possibilidades cognitivas do próprio Projeto, e da relação Arquitetura com as restantes disciplinas do espaço edificado.

A componente crítica reflete-se ainda na experiência de uma tomada de posição perante o sistema de ordenamento territorial vigente, cruzando instrumentos de ordenamento e interpretação da realidade; reflete-se também numa consciencialização perante a transformação das características ambientais e paisagísticas do território, cruzando os sistemas biofísicos, e elementos como a água, a topografia, a composição dos terrenos, as aptidões agrícolas, a vegetação e a fauna local, a mutação dos sistemas de vistas panorâmicas e dos ambientes dos espaços edificados; criando um base mais ampla para se refletir uma consciência sobre a o modo de produzir arquitetura.

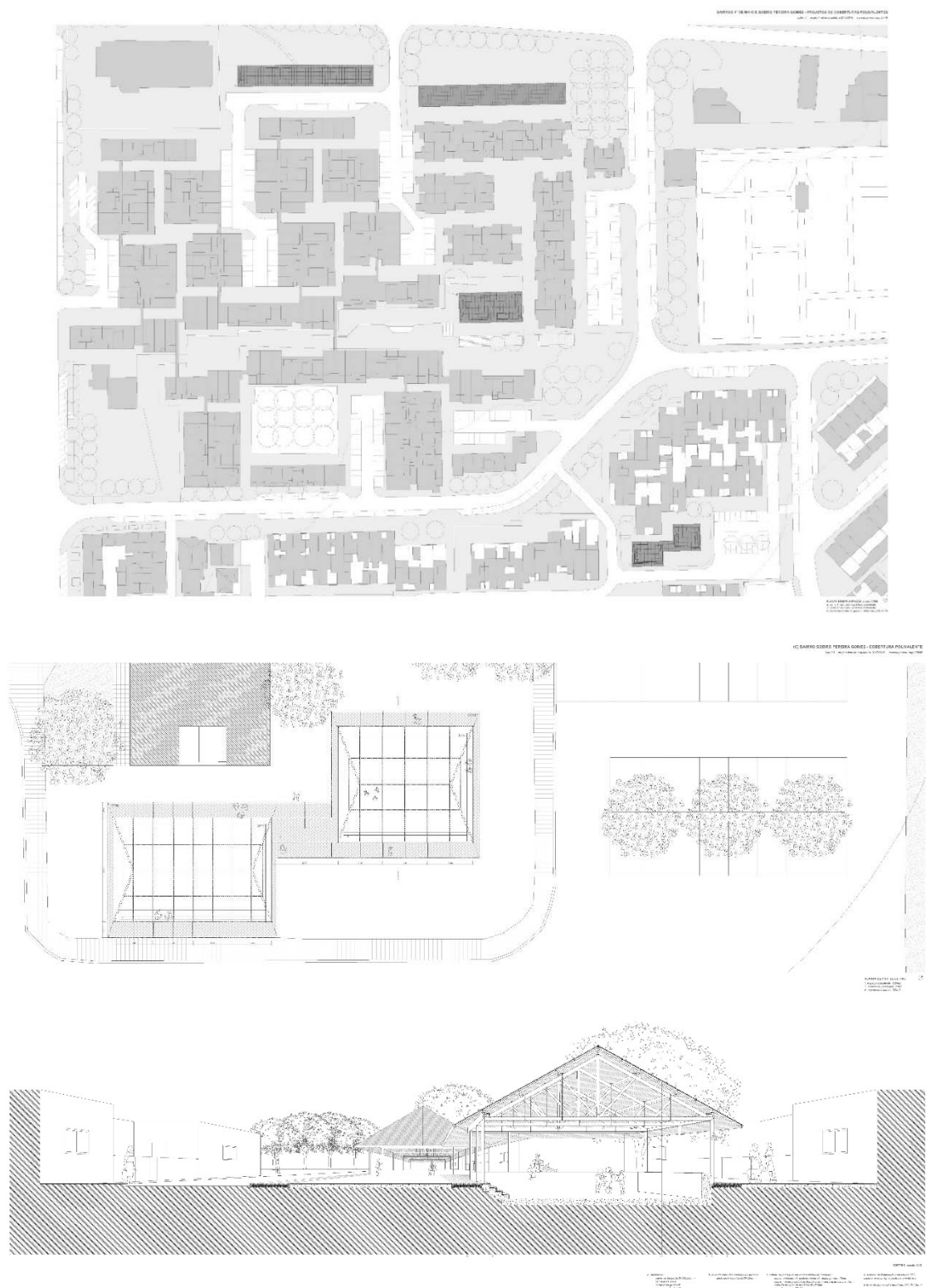
Esta convocação da paisagem, através de componentes biofísicas, morfológicas, e das componentes de carga urbanística, conduz a diferentes propostas e a diversos resultados individuais, havendo espaço para cada aluno se posicionar individualmente, circunstância que também é alimentada pela diferenciação e complementaridade entre as componentes desenhada e prática e escrita e teórica.

Nesta metodologia, o paradigma de arquiteto convocado adquire um perfil humanista e generalista, especialista em estabelecer relações formais, entre edificações e vazios, cujas

⁷² Paulo Tormenta Pinto (2015:147), in “*Tâgências entre o Ensino de Projeto de Arquitetura e a Investigação. O caso de Projeto Final de Arquitetura do ISCTE-IUL (2009-2014)*”, in *Optimistic Suburbia? The Students Perspective*, ISCTE-IUL, 2015, pp145-155, refere que as experiências de incorporação do Projeto Final de curso com a dissertação, permitiu concluir “*que os instrumentos projectuais se afirmam como ferramentas de análise com grande relevância ao longo do processo de investigação no campo da área científica da Arquitetura*”.

⁷³ Vittorio Gregotti (1972: 17-18), em *Território da Arquitetura*, referindo que “*ao mito da máquina com modelo estético, próprio da primeira fase do movimento modernista (...), sucede o comportamento científico como modelo estético. Mas neste caso já não existe nenhum objecto concreto ou signo finito a que se referir, que nos sirva de inspiração; o instrumento científico de controlo projectual, voltado totalmente à estrutura do processo, ou se interioriza em direcção à imagem totémica da ciência (estabelecendo com esta relações mágicas, procurando através desta operação constituir-se como “linguagem concreta”) ou tende a recorrer com suas próprias metodologias o processo do Projeto como plano-programa, como designação de possibilidades voltadas a uma determinada direcção.*”

implicações são simultaneamente culturais e económicas, e têm uma relevância ética, isto é, estabelece relações que podem ser interpretadas por várias áreas disciplinares.



Figs 1 e 5: PFA - Trabalho de Susana Rego. Grupo Acupuntura Urbana. Projeto de Equipamentos Comunitários em espaços expectantes, completando e unificando malhas urbanas adjacentes. A escala arquitetónica desenvolve o trabalho de grupo e completa, valorizando, a paisagem urbana existente

A convocação da ideia de paisagem em PFA serve, desta forma, para alargar o entendimento dos problemas do território, permitindo a recomposição da realidade segundo leituras visuais e morfológicas, que interpretam relações entre componentes naturais e construídos, contextualizando simultaneamente os aspetos urbanísticos e infraestruturais e escabeceando um quadro de valores, onde entram princípios culturais e ambientais, que julgamos poderão ter impacto na reconstrução pelo projeto dos lugares e das próprias condições técnicas da edificação em projeto de arquitetura.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 - Humanista em tempos de especialização

No conjunto, os estudantes experimentam construir uma leitura do território através de aproximações complementares, de outros âmbitos disciplinares e de outras escalas de intervenção.

Não obstante, o projeto mantém-se no cerne como garante de uma unicidade arquitetónica, que um dia se materializará em realidade construída, no entanto, a própria ideia de projeto é de algum modo estendida como uma forma crítica de interpretar o mundo.

O arquiteto já não será o “herói” Albertino sentado à mesa do príncipe, ou o revolucionário protagonista do 1º Movimento Moderno, personagem autónomo da sua aventura, empenhado em reformar radicalmente a sociedade do seu tempo e capaz de dominar o espectro inteiro da sua ideia de profissão, abrangendo as escalas da “maçaneta à cidade”. No entanto, mesmo admitindo que ninguém mais domina inteiramente um campo de competências e que os problemas se dilataram e complicaram desmesuradamente, mantém-se todavia um núcleo formativo permanente, de carácter “generalista”, mas atento a novos conteúdos e instrumentos, tornando o arquiteto um especialista em traduzir hipóteses de conformação formal que respondam a uma constelação de circunstâncias, retratadas e reanalisadas parcelarmente por outros especialistas.

4.2 - Limites da academia

Esta conceção levanta múltiplos problemas ao modelo dos cursos de arquitetura nas universidades portuguesas.

Desde logo porque as estruturas curriculares e docente são fechadas e estáticas, pouco permeáveis a receber os saberes de outras disciplinas. Este trabalho de convergência é muitas vezes realizado solitariamente pelos docentes de projeto, convocando outros saberes. No caso de PFA apresentado, é realizado com recurso ao conjunto de seminários semanais, permitindo ampliar os horizontes de discussão. No entanto na aula de projeto a metodologia de ensino persiste algo encerrada em redor do diálogo docente-alunos. Haverão outras formas organizativas que permitam uma maior e mais constante interação entre disciplinas, de modo a melhor nos aproximar da verdadeira complexidade do real e das práticas de projeto atuais? E como proceder, para nesta abertura de campo não se perderem as especificidades do ensino da arquitetura, tal como evoluíram ao longo dos tempos?

A experiência de PFA no ISCTE-IUL parece-nos que demonstra que as personagens e as matérias dos seminários semanais poderiam contaminar a sala de aula de projeto em momentos específicos, como, por exemplo, em momentos de discussão e de avaliação intercalar de trabalhos. Em sentido oposto, os próprios seminários poderiam ser uma ferramenta expandida, seja a outras unidades curriculares de projeto, seja reorganizando conteúdos de unidades curriculares teóricas.

4.3 - Crítica e conhecimento

Uma das características de PFA é a introdução da ideia de investigação, através do ensaio teórico.

Mesmo que esta introdução sirva sobretudo objetivos pedagógicos, introduz o tema da relação entre projeto e a utilização e a produção de conhecimento. Utilização desde o ponto de vista de as soluções avançadas se referirem, com a segurança possível, a problemas da realidade; do ponto de vista da produção de conhecimento, acreditando que o projeto enquanto proposta de reorganização do espaço construído produz ele próprio uma nova situação, cujo impacto é suscetível de alterar as relações existentes, abrindo campo para novas leituras particulares, com o auxílio de outras disciplinas.

A este respeito recordamos Duarte Cabral de Mello quanto afirmava ser altura de construirmos uma base de conhecimento que sustente uma *"ética prática da Arquitetura"*, que seria permitida com recurso às tecnologias de informação, em forma de uma teia de *"aparelhos críticos"* que nos resgatassem da candura perversa dos *"ajustes dogmáticos"*⁷⁴ entre formas e

⁷⁴ Duarte Cabral de Mello (2007:223), *A Arquitetura Dita: Anamorfose & Projeto*.

vida. Tratar-se-ia de aparelhos críticos de apoio a uma “*racionalidade específica*”⁷⁵ do ato do Projeto, conforme referia Vittorio Gregotti nos anos 70, em pleno debate dos *Design Methods*. O sentido da pesquisa e a disponibilização do conhecimento derivado da investigação universitária poderiam contribuir para a definição de critérios técnicos e críticos de apoio à tomada de decisão no Projeto, não necessariamente esmagando o fim expressivo e poético da Arquitetura, valor último da forma de habitar do homem, mas, pelo menos, para que as decisões materiais se possam aferir e refletir perante uma “*Tecnologia Crítica*”.⁷⁶

A sequência de ensino “do” e “pelo” Projeto de Arquitetura, permite aos alunos experimentarem o ato de totalidade e de contingência absolutos que é o fazer. A convergência de implicações desse fazer, da transformação do espaço ambiental e social, tem repercussões que podem ser medidas em separado por várias especialidades disciplinares. Mas, a construção de uma hipótese de totalidade, para além das especificidades disciplinares e das contingências formais e temporais do discurso escrito, reside no Projeto e na sua capacidade de representar a realidade de forma que sugere a sua complexidade real.

1 - BIBLIOGRAFIA

- ACE/ENACA, 2014. *Modernisation of the Professional Qualifications - Directive and impact on the architectural profession. A joint ACE/ENACA study of current provisions, readiness to implement change and key concerns*. ACE/ENACA. Disponível: <http://www.ace-cae.eu/>
- Allen, Stan, 2012. “The Future that is now”, in OCKMAN, Joan, WILLIAMSON, Rebecca (ed), 2012. *Architectural School. Three centuries of educating architects in north America*. ACSA-MIT Press, Cambridge MA, pp. 202-229
- Brown, James Benedict, 2012. *A critique of the live project*. School of Planning, Architecture & Civil Engineering - Queen’s University, Belfast, Ireland. Tese de Doutoramento
- Frampton, Kenneth. 2000. “Seven points for the millennium: an untimely manifesto”, in *The Journal of Architecture*, Volume 5, Springer
- Gregotti, Vittorio, (1972) 1975. *Território da Arquitetura*, Perspetiva, São Paulo, Brasil
- Mello, Duarte Cabral, 2009. *A Arquitetura Dita. Anamorfose & Projeto*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Tese de Doutoramento
- Moniz, Gonçalo do Canto, 2011. *O Ensino Moderno da Arquitetura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931-69)*. Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento

⁷⁵ Vittorio Gregotti (1972:29): “se por racionalidade entendemos o que tem um significado e um objetivo, não há nenhuma razão para julgar irracional a técnica de criação artística ainda que esta se apresente tão diversa da técnica do raciocínio científico e do discurso lógico, mesmo possuindo leis, conexões e modos particulares. O nosso problema consiste, ao contrário, em reconhecer a sua racionalidade específica”.

⁷⁶ Duarte Cabral de Mello (2007:223).

- Neave, Guy. Amaral, Alberto (editores) 2012. *Higher Education in Portugal 1974-2009*. CIPES e Springer. London
- Pinto, Paulo Tormenta, 2013. "Representação e Cidadania - A unidade curricular de Projeto Final em Arquitetura no ISCTE-IUL", in *Boletim Arquitectos* nº232, Novembro 2013, Ordem dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, pp. 12-15
- 2015, "Tangências entre o Ensino de Projeto de Arquitetura e a Investigação: O caso de Projeto Final de Arquitetura do ISCTE-IUL (2009-2014)", in: MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), 2015. *Optimistic Suburbia? The Students Perspective*. ISCTE-IUL, Lisboa, pp. 145-155
- Solà-Morales, Ignasi, 2003. *Inscripciones*. Gustavo Gili, Barcelona
- Till, Jeremy. 2005. *What is architectural research? Architectural Research: Three Myths And One Model*, documento RIBA - Research and Development Comittee, RIBA, London. [consultado em 2014-10-20]. <https://www.architecture.com/Files/RIBAProfessionalServices/ResearchAndDevelopment/WhatisArchitecturalResearch.pdf>
2014. Entrevista a Leonardo Novelo, em Dezembro de 2014, por ocasião da exposição "Scarcity" na Central Saint Martins, Londres. Entrevista disponível no site Xarxes d'Opinió

A PAISAGEM E OS ELEMENTOS VISUAIS QUE A DETERMINAM

Pedro Fidalgo

Resumo: A percepção de uma paisagem é determinada por um número tendencialmente infinito de elementos que, em diferentes graus, se podem relacionar entre si, influenciando-se reciprocamente e determinando em conjunto a apreciação de um observador num determinado momento. A estes elementos chamamos Elementos Visuais Determinantes da Paisagem.

Neste trabalho apresenta-se um modo de organização para estes elementos, repartindo-os em grupos de Componentes e de Variáveis, considerando que o primeiro reúne os que concretam fisicamente o conteúdo do território visual e que o segundo integra os que condicionam a sua percepção e valoração.

Seguidamente, enquadram-se e caracterizam-se, com base na sua origem ou estado físico, os vários grupos de Componentes e Variáveis considerados, com o objetivo de construir um modelo de Elementos Visuais Determinantes da Paisagem que interrelaciona os diferentes conjuntos.

Palavras Chave: Paisagem, Elementos da Paisagem; Percepção da Paisagem; Elementos Visuais.

THE LANDSCAPE AND THE VISUAL ELEMENTS THAT DETERMINE IT

Pedro Fidalgo

Abstract: The perception of a landscape is determined by a tendentiously infinite number of elements that, in varying degrees, can relate to each other, influencing each other and determining together the appreciation of an observer at a given moment. These elements we name Visual Elements Determinants of the Landscape.

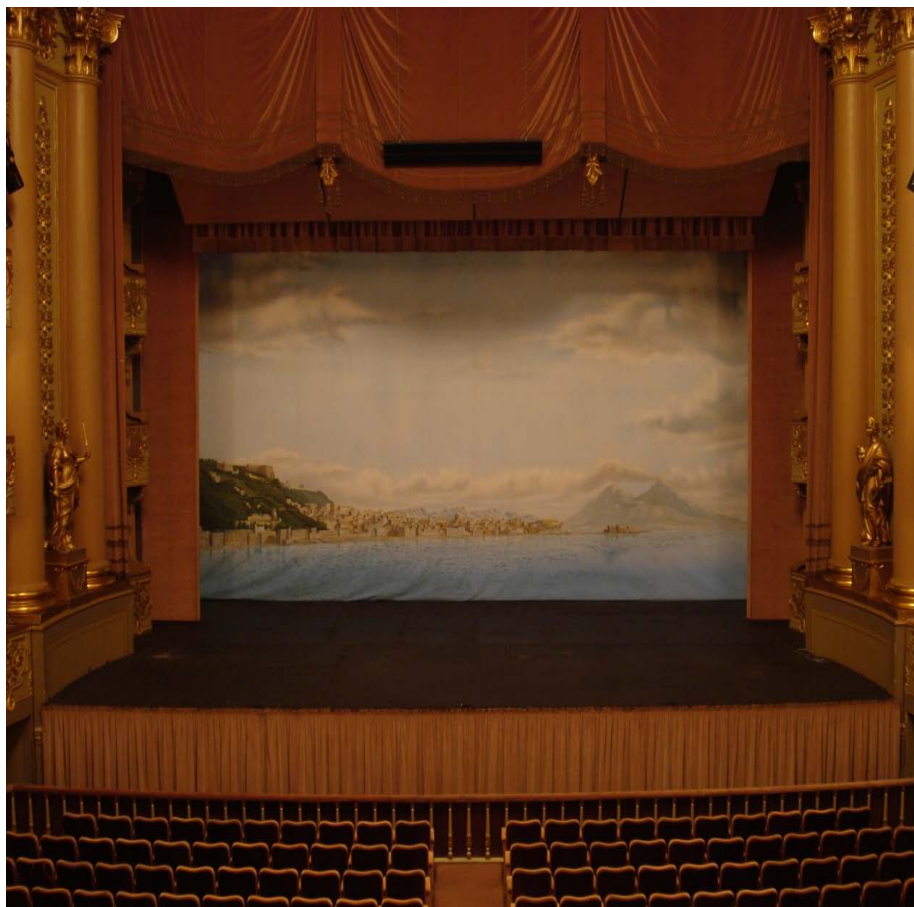
In this work we present a way of organizing these elements, dividing them into groups of Components and Variables, considering that the former brings together those that physically concret the content of the visual territory and that the second integrates those that condition their perception and valuation.

Next, the various groups of Components and Variables considered are framed and characterized, based on their origin or physical state, in order to construct a model of Landscape Elements that interrelate the different sets.

Keywords: Landscape, Landscape Elements; Perception of Landscape; Visual Elements.

A PAISAGEM E OS ELEMENTOS VISUAIS QUE A DETERMINAM

Pedro Fidalgo



1 - INTRODUÇÃO⁷⁷

Quais são os Elementos Visuais Determinantes da Paisagem, como é que podem ser organizados e como é que se interrelacionam entre si?

⁷⁷ Este trabalho é o resumo do artigo *Aportaciones para la definición de elementos visuales determinantes del paisaje*, publicado pelo autor em: Cuadernos de investigación urbanística, Año VII, Núm. 92, enero-febrero 2014, 92 págs., Instituto Juan de Herrera. ISSN (edición impresa): 1886-6654; ISSN (edición electrónica): 2174-5099.

Denomina-se Elementos Visuais Determinantes da Paisagem (EVDP) ao conjunto de elementos diretamente relacionados com a apreciação do território visual percebido. As perspectivas de um vasto conjunto de autores permitem considerar os EVDP dentro de dois campos distintos: um que integra os Componentes que podem configurar a paisagem e outro que se refere às Variáveis que determinam a sua perceção e a apreciação visual. Os Componentes e as Variáveis podem relacionar-se em diferentes graus, influenciando-se reciprocamente, e determinam em conjunto a apreciação visual da paisagem por parte de um observador num determinado momento.

Deste modo, os diferentes EVDP foram classificados e repartidos em *componentes* ou *variáveis*. Por sua vez, considerou-se que os *componentes* agrupam os elementos que concretam fisicamente o conteúdo do território visual e as *variáveis* compreendem os elementos que condicionam a sua perceção e valoração.

Seguidamente, enquadram-se e caracterizam-se, com base na sua origem ou estado físico, os vários grupos de componentes e variáveis considerados, com o objetivo de construir um modelo de Elementos Visuais Determinantes da Paisagem, que interrelaciona os diferentes conjuntos.

Para ilustrar a análise, utiliza-se uma vista da baía de Nápoles pintada como fundo de cenário para a representação do primeiro ato da ópera *Così fan tutte*, de Mozart, apresentada em 1992 no *Teatro Nacional de São Carlos* em Lisboa (fig. 1).



Fig. 1:⁷⁸ A baía de Nápoles e o Vesúvio segundo as indicações do libreto original de Lorenzo da Ponte para o I Acto de *Così Fan Tutte* de Mozart

⁷⁸ Fidalgo, Pedro. Fotografia do cenário desenhado por Lyon Opéra Décors e pintado por Scenodue et al. 2009.

2 - ORGANIZAÇÃO DOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAM UM TERRITÓRIO VISUAL

Os milhões de elementos que configuram a paisagem podem distribuir-se em:

- Componentes Antrópicos, que agrupam os diferentes elementos móveis e imóveis resultantes da ação humana (intervenção, produção ou utilização);
- Componentes Bióticos, que agrupam as diferentes formas visíveis de vida do meio ambiente, repartidas em três grupos principais: Formas Animais, Vegetais e Fúngicas;
- Componentes Abióticos, que agrupam os fatores de origem natural que não se apresentam como formas de vida, distribuídos em três categorias: Formas Gasosos, que reúnem na sua maioria os fenómenos atmosféricos; Formas Líquidas, compostas principalmente por água doce ou salgada nas suas diferentes manifestações; e Formas Sólidas, que agrupam principalmente elementos da estrutura geomorfológica que suporta um território, definida principalmente pelo Solo, caracterizado pelo seu Relevo, Pendentes, Exposição, Altitude, e Constituição; e
- Componentes Cósmicos, que agrupam manifestações visíveis de elementos localizados fora da terra, como o sol, a lua e as estrelas.

Assim, o conteúdo da paisagem resulta da sobreposição dos componentes que se podem ver à nossa volta e que, separadamente ou em conjunto, organizam a imagem da paisagem percebida (Fig.s 2 a 9):



Fig. 2: Grupo dos Componentes Antrópicos (Formas Antrópicas)



Fig. 3: Grupo dos Componentes Bióticos - Formas Animais



Fig. 4: Grupo dos Componentes Bióticos - Formas Vegetais



Fig. 5: Grupo dos Componentes Bióticos - Formas Fúngicas



Fig. 6: Grupo dos Componentes Abióticos - Formas Gasosas



Fig. 7: Grupo dos Componentes Abióticos - Formas Líquidas



Fig. 8: Grupo dos Componentes Abióticos - Formas Sólidas



Fig. 9: Grupo dos Componentes Cósmicos (Formas Cósmicas)

A representação gráfica da organização destes quatro grupos de Componentes pode ser feita recorrendo a um esquema estrutural de anéis concêntricos, que expressam a sobreposição dos elementos visíveis do meio, delimitados por linhas tracejadas que, pelo seu carácter, se associam ao modo como os diferentes elementos, em diferentes proporções, podem estar presentes no conteúdo de uma paisagem (Fig. 10).

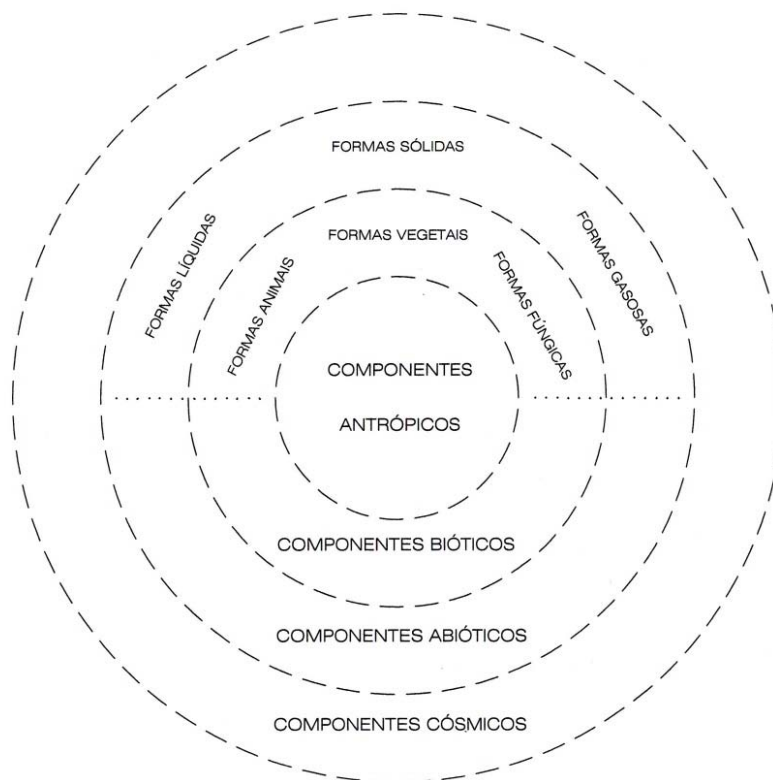


Fig. 10: Diagrama com o enquadramento e organização dos componentes da paisagem

No centro do diagrama, encontram-se os Componentes com os quais o homem estabelece maiores relações de identidade - componentes de origem antrópica - e no anel exterior os Componentes Cósmicos que envolvem a esfera terrestre. Nos anéis intermédios distribuem-se os Componentes Bióticos e Abióticos, mostrando na sua metade superior as Formas em que estes dois grupos de elementos se repartem. Este esquema permite expressar o modo como o conteúdo de uma paisagem resulta da sobreposição dos componentes visíveis do meio físico e que determinam a organização espacial da imagem percebida (fig. 11).



Fig. 11: O conteúdo de uma paisagem resulta da sobreposição dos componentes do meio envolvente

3 - ORGANIZAÇÃO DOS ELEMENTOS QUE

DETERMINAM A PERCEÇÃO E A VALORAÇÃO DE UMA PAISAGEM

O grande número de elementos que condicionam a apreciação de uma paisagem pode ser classificado a partir da sua origem, em quatro grupos de Variáveis:

- Variáveis Universais, que agrupam as leis universais da física e os processos derivados que lhes estão associados e que atuam independentemente do observador, influenciando a avaliação da paisagem por si só. Dentro destas variáveis destacam-se o tempo cósmico em que ocorre a observação, as condições de iluminação, as condições atmosféricas, as condições de acessibilidade, a localização e posição do observador, a distância de visão dos diferentes componentes da

paisagem, a velocidade a que se deslocam os corpos observados, a duração da observação e um conjunto de modificadores de visibilidade, como a refração da luz, o ângulo de incidência visual, o ângulo sólido (que mede o tamanho aparente dos objetos) e a curvatura da superfície da Terra;

- Variáveis Físicopsíquicas, que agrupam os aspetos inerentes à existência do observador, ora dados pela sua herança genética individual, que determina como, por exemplo, a quantidade de informação que a memória pode armazenar e examinar, a amplitude do cone visual, a distancia de visão, entre outros aspetos as características antropométricas do observador, a capacidade de reação a determinados estímulos, a tendência à ação ou voluntarismo, a curiosidade natural pelo meio envolvente, a capacidade de correlação espacial, de organização, de análise crítica e de síntese, ou a memória visual e a imaginação, ora existentes no momento da apreciação, se predomina no sujeito uma sensação de mal-estar físico (como o cansaço, a fome ou o sono), ou um determinado estado psíquico (como a paixão ou o medo), o seu comportamento pode ser afetado, alterando o seu grau de concentração ou a sua predisposição para a observação.
- Variáveis Socioculturais, que agrupam os fatores de carácter social e cultural adquiridos pelo observador ao longo da sua vida, determinados pela influência do meio ambiente, relações sociais, envolvente cultural, e experiências de vida. No mesmo âmbito, o próprio processo de avaliação pormenorizada de uma paisagem, com a intenção de compreender e valorar as suas qualidades, deve ser considerado como um fator sociocultural, já que esse processo necessita de uma aprendizagem e treino de olhos que, em princípio, não estão preparados para esse efeito.
- Variáveis de Análise, que agrupam os aspetos que o observador utiliza para nomear, categorizar e quantificar os componentes da paisagem, individualmente ou em conjuntos, repartidos por:
 - Fatores Condicionantes, que agrupam os aspetos que condicionam num primeiro momento a imagem que se vai apreciar, dados pelo Contraste, Enquadramento e Dominância;

- Fatores Preferenciais, que integram certas preferências visuais relativamente à composição, como Pontos Focais, Unidade, Diversidade e Singularidade; e
- Aspectos de Composição, que englobam os elementos que permitem distinguir as particularidades de uma paisagem ou de um componente, os quais podem ser agrupados, por sua vez, em:
 - Fatores Espaciais, definidos pela Abertura Visual, Distância, Continuidade, Similitude, Figura e o Fundo, que permitem a análise da composição a partir da posição relativa dos diferentes componentes;
 - Fatores Estruturais, dados pelo Equilíbrio, Tensão, Ritmo, Proporção e Escala, que analisam a composição a partir das forças visuais transmitidas pelos componentes;
 - Fatores Ordenadores, estabelecidos por Eixos, Simetrias, Hierarquias e Transformações, que definem relações entre os diferentes componentes;
 - Fatores Identificadores, que caracterizam a identidade dos diferentes componentes dados pelo Número, Posição, Direção, Orientação, Dimensão, Intervalo, Textura, densidade, cor, Volume e Superfície; e
 - Elementos Básicos, que integram os elementos mais simples a que se pode reduzir uma composição, dados pelo Plano, a Linha e o Ponto.

O resultado da análise pode ser transposto graficamente num quadrado que representa o conjunto das variáveis que determinam a apreciação da paisagem. Este quadrado foi dividido em quatro partes pelas suas diagonais, com linhas tracejadas - consideradas as mais apropriadas para expressar as relações de interdependência existentes entre os diferentes grupos - em que a cada um dos triângulos ou campos resultantes corresponde um conjunto distinto de variáveis (Fig. 12):

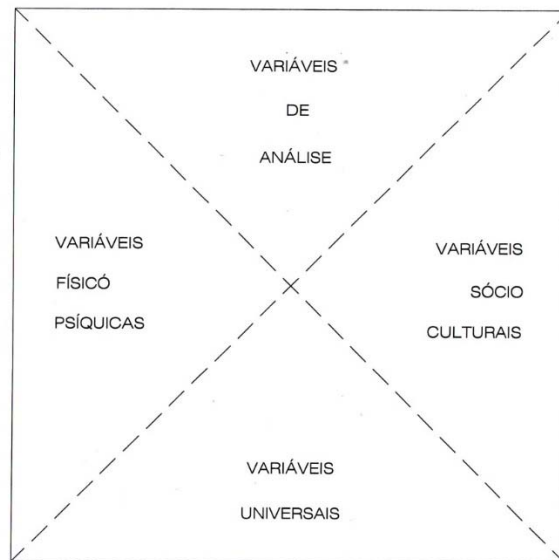


Fig. 12: Diagrama com o enquadramento das variáveis que determinam a percepção e apreciação da paisagem

Neste esquema, a organização dos diferentes campos tem em consideração a suas respectivas posições geométricas.

Assim, o conjunto das Variáveis Universais associadas às leis físicas que regulam o aspeto da paisagem foi localizado no triângulo inferior que sustenta toda a estrutura e cuja posição geométrica foi considerada como a mais adequada para exprimir o carácter fortemente regulador destas variáveis (Fig. 13).

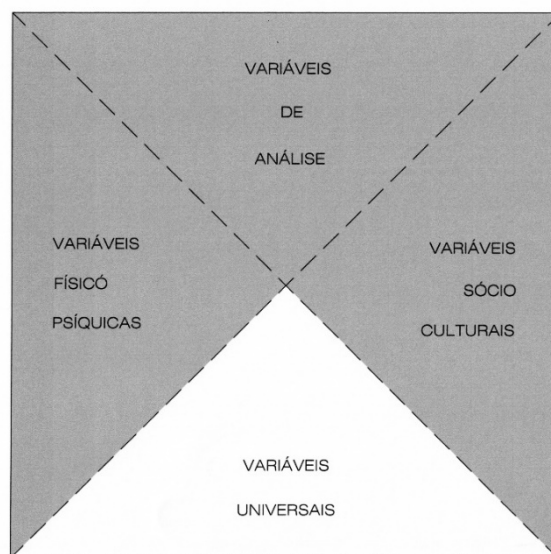


Fig. 13

O conjunto das Variáveis Físicopsíquicas e o conjunto das Variáveis Sócio culturais, associadas à existência do observador enquanto ser vivo, posicionaram-se simetricamente nos triângulos laterais, unidos pelos vértices que configuram também o centro do esquema, numa posição geométrica que se considerou como a mais adequada para exprimir o equilíbrio instável associado ao seu carácter. Estes dois campos apoiam-se, por sua vez, sobre o triângulo que enquadra as variáveis universais que regulam e estruturam todo o esquema (Fig. 14).

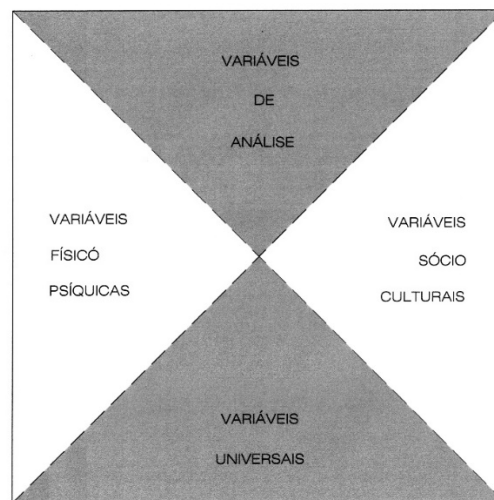


Fig. 14

O conjunto das variáveis de análise representa-se dentro de um triângulo que coroa toda a estrutura, para expressar o carácter fortemente sintetizador destes componentes, que em conjunto ou isoladamente, determinam e conformam o caracter da envolvente percebida e que resultam da “decantação” de uma análise suportada por um conjunto infinito de variáveis (Fig. 15).

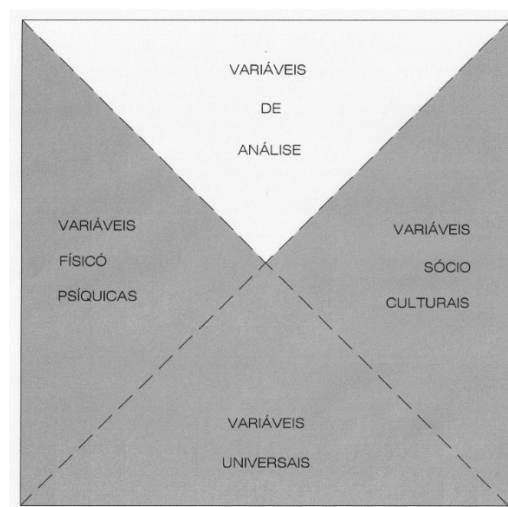


Fig. 15

A partir deste triângulo, o enquadramento das variáveis de análise que servem de base à apreciação da paisagem, pode ser estruturado do seguinte modo (Fig. 16):

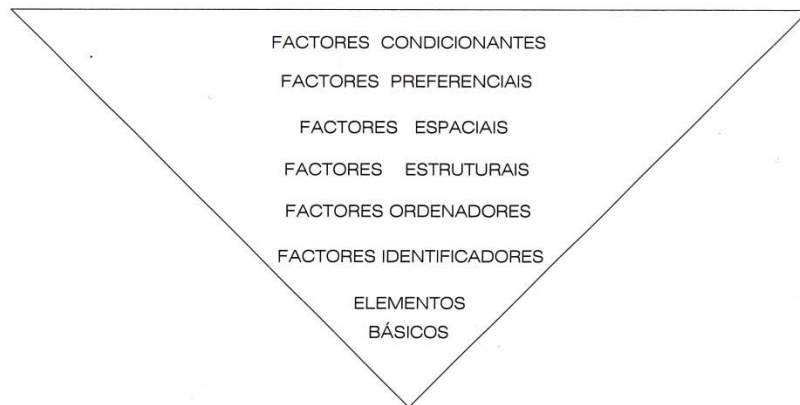


Fig. 16: Diagrama da estrutura hierárquica das variáveis de análise.

Este diagrama pode ser apresentado com mais detalhe, repartindo os diferentes factores em elementos associados (Fig. 17).



Fig. 17: Diagrama da estrutura hierárquica das Variáveis de Análise, repartindo os diferentes grupos de Factores pelos respectivos elementos associados.

Na parte superior da hierarquia encontram-se as variáveis que determinam a primeira impressão que uma paisagem provoca no observador e na parte de baixo, encontram-se os elementos mais simples que podem expressar uma composição visual. Entre os primeiros e os últimos organizam-se os restantes grupos de Factores que, de algum modo, determinam a apreciação visual da paisagem.

4 - ORGANIZAÇÃO DO MODELO

A sobreposição destes dois diagramas (Fig.s 10 e 12) expressa graficamente um modelo que interrelaciona os diferentes Elementos Visuais Determinantes da Paisagem, no qual o observador aparece localizado no centro, considerando que a sua percepção do meio se encontra diretamente influenciada por cada um dos campos que o envolvem (Fig. 17):

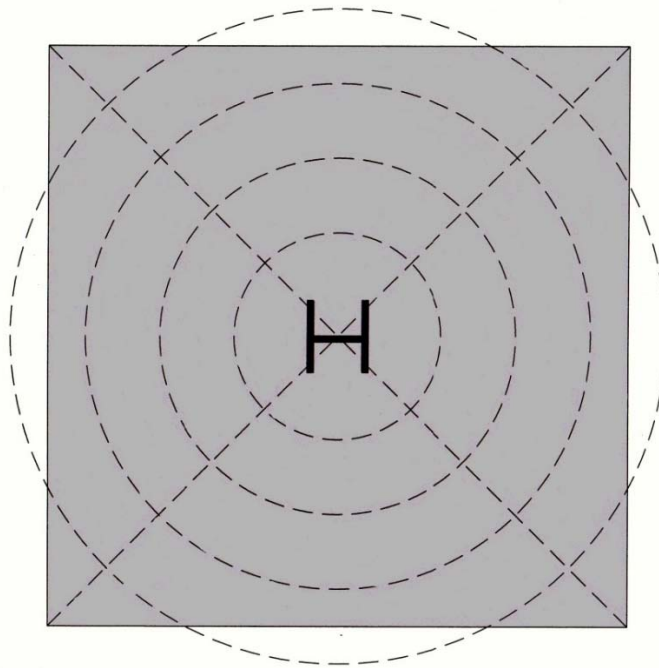


Fig. 17

Este modelo permite explicar as relações entre os diferentes elementos que determinam a apreciação visual da paisagem, e afirmar que a valoração desta resulta da sobreposição da estrutura que organiza os Componentes intrínsecos à configuração do território, com a estrutura de Variáveis que integra os aspetos condicionantes da percepção e valoração do meio envolvente, por parte do observador. No centro do processo de apreciação da paisagem, diretamente condicionado e influenciado por cada um dos campos que o circundam, apresenta-se o homem – H.

5 - BIBLIOGRAFIA

Aguiló Alonso, Miguel et al. 2000. *Guía para la elaboración de estudios del medio físico: Contenido y metodología*. 4ª reimp. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.

Appleton, Jay. 1996. *The experience of landscape*. London: Wiley & Sons

- Bell, Simon. 1996. *Elements of visual design in the landscape*. London: E & FN Spon
1999. *Landscape: pattern, perception and process*. London: E & FN Spon
- Birksted J. (ed.), 2000. *Landscape of memory and experience*. London: Spon Press
- Carlson, Allen. "Nature, aesthetic appreciation, and knowledge". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995 Autumn, vol. 53, nº 4
- Day, R. H. 1969. *Human perception*. Sydney: Wiley
- Escribano, M. et al. 1995. *El paisaje*. MOPU. Madrid
- Fidalgo, Pedro; *Aportaciones para la definición de elementos visuales determinantes del paisaje*. Cuadernos de investigación urbanística, Año VII, Núm. 92, enero-febrero 2014, 92 págs., Instituto Juan de Herrera. ISSN (edición impresa): 1886-6654; ISSN (edición electrónica): 2174-5099.
- Gombrich, E. H. 1982. *The image and the eye*. London: Phaidon.
- Higuchi, Tadahiho. 1983. *The visual and spatial structure of landscape*. Cambridge: MIT Press
- Ittelson, William (ed.) 1973. *Environment and cognition*. London: Academic Press Inc.
- Jakle, John A. 1987. *The visual elements of landscape*. Amherst: The University of Massachussets Press
- Jencks, C. 2004. *The architecture of the jumping universe*. London: Academy Editions
- Jones, Michel. *The elusive reality of landscape - Concepts and approaches in landscape research*. Norwegian Journal of Geography. 1991, vol. 45, nº 4. Oslo: Taylor and Francis
- Kaplan, Rachel; Kaplan, Stephen. 1982. *Cognition and environment - Functioning in an uncertain World*. New York: Praeger
- Porter, T. 2002. "Taking the eye for a run; a sight for sore eyes". En: Steenbergen C. et al. (ed.): *Architectural Design and Composition*. Bussum: Thoth Publishers
- Prigogine, I.; Stengers, I. 1984. *Order and chaos*. Toronto: Bantam Books
- Propst, D. B.; Buhyoff, G. J. "Policy capturing and landscape preference quantification". En: *Journal of Environmental Management*, 1980, 11
- Ramos, A. 1976. *El estudio del paisaje*. Trabajos de la Cátedra de Planificación, E.T.S.I. de Montes. Madrid
- Sardon, R. et al. 1986. *Foundations for visual project analyses*. New York: John Wiley and Sons
1988. *Visual resources assessment procedure for US Army Corps of Engineers*. (EUA) Department of the Army. Corps of Engineers
- Smith, George P.; Griffin, W. Fernandez. "The price of beauty: An economic approach to aesthetic nuisance". En: *Harvard Environmental Law Review*, 1991, vol. 15, p. 53-83
- Spirn, A. 1998. *The language of landscape*. New Haven: Yale University Press
- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press

**PAISAGEM DO MOVIMENTO MODERNO:
CONTRIBUIÇÃO PARA A METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO DA
PAISAGEM ATRAVÉS DA ANÁLISE DO PROCESSO DE PROJECTO DO
CEMITÉRIO DO BOSQUE, 1915-1940**

Pedro Machado Costa

Resumo: No âmbito do estudo da relação entre paisagem e arquitectura no período do Movimento Moderno, o Cemitério do Bosque [1915-1940] constitui-se como uma obra de particular significado. Ele é um modelo de síntese entre arquitectura e paisagem, mas também uma obra que atravessa um vasto período temporal, coincidente com a emergência do Movimento Moderno.

Este artigo analisa a estrutura espacial e funcional das várias fases do projecto, aprofundando a literatura produzida sobre ele. Faz-se uma análise comparada entre o Cemitério e outras obras dos mesmos autores, com relevância para projectos que dão origem a soluções aí aplicadas. Procura-se estabelecer relação entre a cultura e memória aplicadas à obra, com especial atenção aos arquivos de projecto e aos registos de viagens de Lewerentz e Asplund.

Palavras Chave: Arquitectura; Paisagem; Movimento Moderno; Gunnar Asplund; Sigurd Lewerentz.

**LANDSCAPE AND MODERN MOVEMENT:
CONTRIBUTION TO THERESEACH METHODOLOGY OF THE
LANDSCAPE THROUGH THE ANALYSIS OF THE PROJECT FOR THE
WOODLAND CEMETERY, 1915-1940**

Pedro Machado Costa

Abstract: In the study of the relationship between landscape and architecture in the Modern Movement, the Woodland Cemetery [1915-1940] constitutes a work of particular significance. It is an example of synthesis between architecture and landscape, but also a project that embrace a vast temporal period, coinciding with the emergence of the Modern Movement. This article analyses the spatial and functional structure of the various project phases, deepening the literature produced on it. A comparative analysis is made between the Cemetery and other works by the same authors, with relevance to projects that give rise to the solution applied there. The text tries to establish a relationship between culture and memory applied to the work, with special attention to the project archives and travel registers of Lewerentz and Asplund.

Keywords: Architecture; Landscape; Modern Movement; Gunnar Asplund; Sigurd Lewerentz.

PAISAGEM DO MOVIMENTO MODERNO: CONTRIBUIÇÃO PARA A METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO DA PAISAGEM ATRAVÉS DA ANÁLISE DO PROCESSO DE PROJECTO DO CEMITÉRIO DO BOSQUE, 1915-1940

Pedro Machado Costa

1 - PREÂMBULO⁷⁹

Com a autonomização disciplinar da Arquitectura Paisagista, o pensamento e a produção de paisagem afastam-se dos paradigmas que sustentam a Arquitectura. É no final do Iluminismo que essa perda de simultaneidade entre uma e outra disciplinas provoca uma ruptura dos valores que até então lhes eram comuns. Durante o séc. XX essa cisão torna-se evidente, levando à aparente ausência de uma *Ideia Moderna de Paisagem*.

De facto, o modernismo, incidindo sobretudo nas artes visuais e na arquitectura, aparenta ser hostil à natureza. Talvez por essa razão o pensamento e a produção de paisagem dentro do quadro de valores das vanguardas sejam escassos, sobretudo se comparados com a vitalidade demonstrada pela cultura arquitectónica desse período.

Esta crise da paisagem - paradoxalmente contraditória com o espírito moderno que origina a própria invenção, no séc. XVI, do termo *Paisagem* - reflecte o esvaziamento de uma leitura crítica do paradigma modernista perante o fenómeno. Ao contrário de outras áreas artísticas, que em muito beneficiaram do progresso tecnológico e social subjacente às vanguardas

⁷⁹ Agradecimentos: Ao Luís Ferreira Neto e ao Alexandre Marques Pereira pelo acesso a documentação.

Este artigo foi elaborado com o suporte de Bolsa de Doutoramento da Fundação da Ciência e Tecnologia n.º SFRH / 112208 / 2015, no âmbito do Curso de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do ISCTE-IUL, sob a orientação da Doutora Ana Tostões, da Doutora Autora Carapinha e do Doutor Paulo Tormenta Pinto.

O presente artigo constitui parte integrante da investigação sobre Paisagem no Movimento Moderno, em elaboração entre Maio de 2016 e Setembro de 2019.

artísticas do séc. XX - levando-as a uma iminente ruptura com o paradigma romântico, e até com a própria história -, o projecto da paisagem sofre uma quase total ausência de construção teórica e de discurso crítico.

Mesmo que haja produção de paisagem durante este período, ela parece não reflectir os seus paradigmas e modelos, as suas conquistas, os seus paradoxos também.

Se, neste período, a paisagem é aparentemente relegada para um plano secundário, não podemos deixar de pensar que lhe será inerente uma qualquer ideia, um conceito, um modo de olhá-la, de entendê-la; até porque a vasta obra e pensamento produzidos pela cultura arquitectónica lidou com problemáticas extensas, que englobaram território, espaço urbano e, claro, a própria paisagem. De facto, muita da produção dos arquitectos dessa época evidencia uma ambição que transcende o objecto arquitectónico. Sendo poucas as referências directas ao termo - sobretudo naquilo que é o legado teórico desse período -, cremos que, por detrás do vastíssimo rol de projectos e obras modernistas, subjaz(em) necessariamente conceito(s) de paisagem.

Se é verdade que a relação entre a arquitectura e a paisagem durante o séc. XX é complexa, neste binómio devem porém ser visíveis as alterações na concepção espacial, na relação interior e exterior, e também na forma como a paisagem ela própria passa a ser apreendida e entendida neste período.

Assim sendo, aquilo que nos dedicamos no âmbito da investigação sobre Paisagem e Movimento Moderno é mapear essa *Ideia de Paisagem Moderna*, exactamente através da forma como a Arquitectura a entende e a revela.

Com base na herança arquitectónica dessa época, procura-se ler as suas formas ou ideia, os seus paradigmas, ou simplesmente o modo como ela é apreendida. O objectivo da investigação é comprovar a influência da paisagem no desenho da arquitectura moderna mas, sobretudo, o modo como a arquitectura moderna terá pensado e produzido paisagem: Paisagem Moderna.

Reflecte-se sobre a possibilidade de ser a paisagem a oferecer identidade à arquitectura, a inventar-lhe o seu lugar. Do mesmo modo questionam-se os limites da obra arquitectónica. Procura-se, neste mapeamento, encontrar-lhe as singularidades, as tendências, as possíveis interpretações que estas paisagens propõem. Mas, sobretudo, procura-se aquilo que são as suas invariáveis: aquilo que lhes é comum.

2 - BREVE NOTA SOBRE A METODOLOGIA DE TRABALHO E A ESCOLHA DE CASOS DE ESTUDO

Sobre este vasto campo de procura epistemológico que só agora começa a ser trilhado, parece óbvio começar por procurar essas formulações em obras em que a paisagem seja objecto e tema primordial de trabalho dos arquitectos. Aqui, são aparentemente os jardins e os parques que melhor corporizaram essa possibilidade de reflexão em torno da especificidade do espaço moderno da paisagem.

Sendo o jardim uma matéria de investigação particularmente problemática - não só por constituir um objecto demasiado específico no que diz respeito à concepção abrangente com que o séc. XX a considera, à paisagem, mas também por ser ele próprio, no âmbito do quadro de produção arquitectónica da época, um tipologia relativamente singular e escassa - , este não deixa de ser um campo onde a aplicação dos paradigmas formais e dos modelos espaciais ganha uma leitura estética sobre o territorial. Isso permite-nos aferir da presença e o significado dos elementos da natureza e da construção de um discurso sobre a paisagem, e também interpretar toda essa dimensão simbólica a cultural do Movimento Moderno num objecto que, ao longo da história, sempre construiu e traduziu a forma como o homem se posiciona perante a natureza.

De facto, vários são os trabalhos de investigação que recentemente se têm dedicado a procurar estabelecer relações entre o desenho de jardins e o pensamento arquitectónico do séc. XX, nomeadamente no decurso do Movimento Moderno. Nessas investigações é muitas vezes citado o Cemitério Sul de Estocolmo⁸⁰, da autoria de Gunnar Asplund e de Sigurd Lewerentz, como um exemplo maior da produção de jardins do século passado, referido como precursor do modelo do cemitério moderno, e também como obra referencial para a historiografia arquitectónica do séc. XX. Se é certo que o primeiro foco de atenção a essa obra se deva à particular importância que os edifícios aí existentes tiveram para a construção gramática arquitectónica da época, o facto é que o significado desta obra ultrapassa em muito a dimensão puramente objectual. O *Cemitério do Bosque* parece conter essa ideia onde natureza, arquitectura e memória convergem num mesmo sentido, construindo uma identidade comum, que de algum modo se relaciona com a emergência das ideias do modernismo: “talvez haja algo mais *Elisiano* nesses suaves cumes verdejantes e no espelho de água, cuja beleza não consegue

⁸⁰ Skogskyrkogården, no original; cuja tradução literal é *Cemitério do Bosque*.

ocultar a sua origem artificial⁸¹. Do mesmo modo, tal como referido por Constant⁸², o cemitério contém toda uma dimensão simbólica que afirma o potencial sagrado do espaço, despertando níveis mais profundos de significado através do recurso às possibilidades espirituais da paisagem.

Estas posições aparentemente anacrónicas em torno da obra - uma obra de dimensão paisagista, pensada e desenhada por dois arquitectos cujo percurso se revelaria fundamental para a história do Movimento Moderno norte-europeu - tornam evidente a sua importância para a nossa investigação. Se a aparente clareza com que o cemitério é hoje lido seria motivo suficiente para a ela lhe dedicarmos atenção, mais ainda o é, no sentido de lhe encontrar essa dimensão metafórica e poética que é muitas vezes é relegada para segundo plano, no discurso historiográfico e teórico sobre a arquitectura do Movimento Moderno. Por outro lado, o próprio processo de projecto detém uma particularidade que o torna vital para a leitura que possamos retirar, não apenas no que se refere à sua própria génese, mas também para o desenvolvimento do pensamento dos seus autores: a elaboração e desenvolvimento do projecto é feito num longuíssimo período, entre 1915 e 1940, atravessando a época de maior ruptura epistemológica que a arquitectura conheceu no séc. XX.

Em termos metodológicos, opta-se por analisar com alguma profundidade o processo de criação e desenvolvimento do Cemitério, estudando-lhe a sua estrutura e a génese da sua composição ao longo do extenso período de elaboração do projecto. De referir a importância da recente disponibilização dos arquivos de Sigurd Lewerentz e de Gunnar Asplund por parte do *Arkitektur- och Designcentrum*, em formato digital, que possibilita uma renovada leitura sobre a obra.

3 - A PAISAGEM do MOVIMENTO MODERNO:

Contribuição para a metodologia de investigação da paisagem através da análise do processo de projecto do Cemitério do Bosque, 1915-1940

Embora os desenhos que antecedam a proposta apresentada a concurso (Fig. 1) sejam pouco claros em relação a alguns aspectos relevantes - nomeadamente a topografia e as condições originais do terreno -, neles é desde logo evidente uma estratégia de articulação do espaço que permanece como fundamento dos desenvolvimentos posteriores.

⁸¹ Hakon, Ahlberg, *Gunnar Asplund Architect*, in Holmdahl, 1981; pp. 77.

⁸² Constant, 1994.

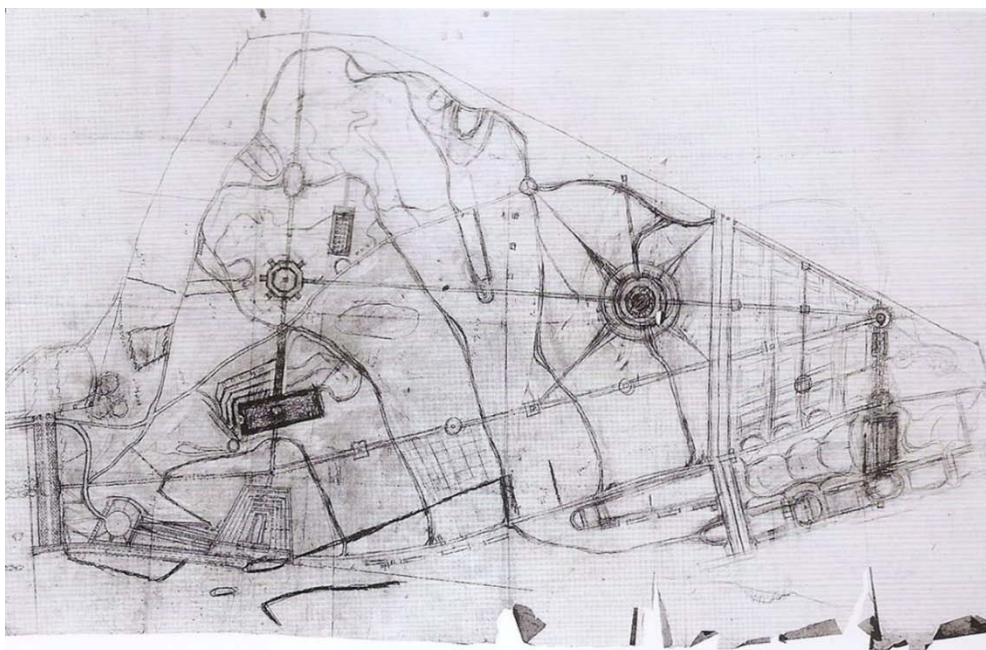


Fig. 1

É aqui que se estabelece a matriz geométrica do projecto, delineando relações funcionais e visuais entre os vértices do território abrangido pelo cemitério e aquilo que irão ser os seus lugares mais significativos - quase todos eles coincidentes com elementos singulares ou acidentes topográficos do terreno⁸³ -; nomeadamente a colina que mais tarde se tornará no centro simbólico de todo o complexo.

A ligação entre a entrada - cuja localização é praticamente inalterada, indicando uma continuidade com o antigo cemitério de Sandsborg - e este ponto é inicialmente delineada através de um carreiro sinuoso que atravessa a uma pequena praça, para depois desembocar num terreiro. Aqui, o percurso bifurca-se nos dois eixos que se manterão ao longo de todo o processo de desenvolvimento do projecto: o *Caminho das Sete Fontes* - que se estende até ao vértice sul do perímetro, cortando a floresta, afundando suavemente para em seguida ascender, anulando desse modo a leitura perspectiva sobre os limites murados do cemitério - e o *Caminha das Urnas* - rasgando o terreno no sentido Este-Oeste, atravessando um pequeno vale entre as colinas, onde se implantavam dois dos principais edifícios originalmente previstos: a capela e o columbário. Estas linhas ligam os pontos mais elevados do terreno e as poucas clareiras existentes, tirando partido de caminhos preexistentes.

Esboça-se aqui uma sequência axial inequívoca, da qual fazem parte a praça cerimonial e a capela, sucedendo-lhes um traçado de atravessamento da floresta, abarcando todo o território do futuro cemitério. Um outro ponto-chave é uma *rotunda* - localizada nas proximidades do

⁸³ Cf. com esquema do terreno preexistente apresentado por Blundell Jones, 2011: p. 38

lugar onde depois se irá construir a *Edifício de Serviços* [1922-24] -, aqui esboçada com aparente protagonismo; a partir do qual se lança um terceiro eixo, dirigindo-se tanto para sul - ao encontro do *Caminho das Sete Fontes* -, como para norte - em direcção ao columbário.

Nesta estrutura coexiste um segundo sistema de circulações, menos formal, contrastando com o perfil recto das vias principais. Este serve os perímetros do cemitérios, assegurando o acesso a todo o perímetro interno, como também a áreas menos centrais.

Por fim, uma rede mais estreita de pequenos caminhos mais ou menos sinuosos, atravessa a floresta - articulando uma série de jardins formais flanqueados aos percursos -, distribuindo-se sobre todo o território à medida que cruza o sistema primário de eixos. Uma segunda estrada atravessa transversalmente o topo sul do cemitério, sem que aparente detenha qualquer tipo de relevância na encenação da paisagem.

Neste esquema inicial lê-se já uma tensão entre os diferentes sistemas funcionais e formais do conjunto. É a matriz axial a desenvolver as principais ligações aos elementos mais importantes do cemitério, num movimento aparentemente paradoxal, que trata a topografia como parte do esquema de composição do sistema visual arquitectónico. Estes percursos, quase todos eles muito estreitos, desenhados em linha recta, atravessam os desníveis do terreno numa sequência de movimentos ascendentes e descendentes, cuja solução opta pelo caminho mais curto, mais do que propriamente pelo mais fácil. Em contraste, a rede secundária de percursos segue a natureza da topografia, adaptando-se a ela, oferecendo um deambular sem aparentes referências nem elementos que determinam a sua especificidade ou singularidade formal.

A planta de concurso apresentada em 1915 (Fig. 2) constitui-se essencialmente como uma súplica dos princípios estabelecidos no estudo anterior.

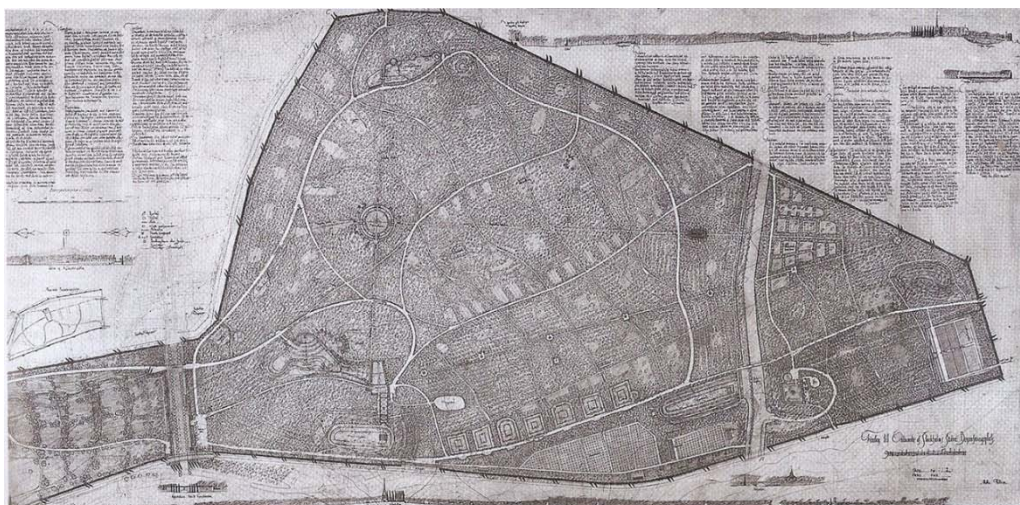


Fig. 2

A triangulação dos eixos torna-se aqui mais explícita, devido à alteração do percurso de entrada no cemitério, agora claro e directo. Este *Caminho da Cruz* inicia-se junto à entrada do antigo cemitério de Sandsborg, estabelecendo uma continuidade com este, culminando no terreiro da capela⁸⁴, que agora parece adquirir particular significado para o conjunto. A marcação é feita com recurso a um pináculo, que se assume como elementos visualmente preponderante. Assim, embora o *Caminho da Cruz* circunde a base da colina, o pináculo - aspecto que se manterá, sob variadas formas, em versões posteriores do projecto, pelo menos até 1935 - ostenta a intenção de ser visível desde os portões do cemitério, independentemente do relevo topográfico do terreno ocultar o restante edifício. E no entanto, a afirmação deste gesto - onde é patente a importância e o aparato formal do edifício⁸⁵ delineado nos cortes gerais apresentados - permite concluir que o edifício se torna central para a estrutura paisagista, ocupando o seu centro funcional e simbólico.

Das alterações mais significativas ao esboço inicial, ressalta o desvanecer da centralidade da área que irá, futuramente, receber a *Capela do Bosque* [1918-20] e o *Edifício de Serviços* [1922-24]. O columbário parece tornar-se num lugar sem edificação, definido apenas por um conjunto de círculos concêntricos; porventura muros de suporte. Deste ponto, mantem-se o eixo norte-sul esboçado anteriormente, cortado pelo arruamento a sul; cuja perspectiva se desvanece numa série de pequenos pátios destinados a receber sepulturas de famílias, cuja regularidade ordena e compartimenta o topo sul do território.

A organização geral aparenta ser menos formal que os desenhos iniciais, porventura mais pitoresca. Isto deve-se à simplificação do complexo principal da capela e da própria entrada - onde surge o apontamento de uma ponte sobre a rua transversal a norte -, e também à redução da importância dada ao desenho de algumas das suas áreas, que agora parecem mesclar-se na mancha da floresta.

Para lá do desenvolvimento das ideias iniciais, é nos desenhos produzidos em 1915 que toda a intencionalidade paisagista do projecto se torna evidente, quer na representação em planta - onde agora se lê a densidade da floresta e, por conseguinte, a existência de espaços definidos por clareiras que não eram lidos nos desenhos de estudo -, quer na manifesta intencionalidade

⁸⁴ Segundo Flora [Flora, 2014], o projecto da Capela retoma o modelo tipológico experimentado por Lewerentz e Stubelius para o crematório de Helsingborg [1911-14]. De facto, este projecto aparenta já uma forte unidade entre estrutura paisagista e implantação e forma dos edifícios. Lewerentz e Stubelius formulam o seu projecto a partir do posicionamento da Capela, que limita o perímetro do cemitério, que parece querer conte-lo. Ao mesmo tempo, esta estratégia visual organiza o espaço em torno de um escalonamento, em que o edifício surge e marca o desenvolvimento topográfico da encosta. A encimar o conjunto, num sentido ascendente, aparece um claustro fechado rodeado de urnas funerárias, centralizando um pequeno pavilhão, alinhado com o percurso principal do cemitério. O edifício tira partido da sua acomodação ao plano descendente do terreno, distribuindo o seu programa ao longo de uma sequência de espaços, que culmina no Columbário, que não mais é do que um jardim que encima a pequena colina. [ver Constant, 1994: 19-20; Flora, 2014: 85- 89; Blundell Jones, 2006: 35]

⁸⁵ Da forma da sua cobertura, refira-se a sua similitude com a cobertura cônica da Capela [1917] desenhada por Lewerentz e Torsten Stubelius, para o Cemitério de Valdemarsvik [1915-16].

com que os vários cortes sobre pontos específicos do projecto vão ilustrando a atmosfera cerrada e maciça da proposta.

O esquema de intenções delineado inicialmente mantém-se. Porém, a sua representação parece configurar uma outra realidade: aqui, os principais eixos aparentam ter uma presença subtil, quase inexistente, atravessando a floresta inalterada, pontuados por pequenos elementos - fontes, poços, monumentos, alargamentos -, permitindo vislumbrar algum elemento no seu enfiamento perspectico, que se adivinham por d'entre a penumbra do arvoredo. Os caminhos atravessam terreiros e pequenas clareiras. São bordejados de túmulos e pontuados por uma variedade de monumentos ou pequenos lugares.

Ao contrário do projecto de Pahlman⁸⁶ (Fig. 3), em que a hierarquia dos eixos é confirmada pelas respectivas dimensões, Lewerentz e Asplund invertem a lógica clássica de composição, retirando ao esquema morfológico qualquer tipo de monumentalidade, mas também qualquer tipo de referencia a modelos que lhe possam servir de comparação. A organização da planta manifesta um evidente pragmatismo. A projecto organiza áreas distintas para diferentes funções, que vão desde espaços destinados a mausoléus, a túmulos de família, jazigos e sepulturas, ao cemitério infantil. Aparentemente, o trabalho de manipulação topográfico é mínimo. A composição dos espaços e a sequenciação de ambientes e atmosferas tira partido das condições preexistentes, prevalecendo um sentido de imersão na floresta virgem, uniforme e densa, pontuada por ocasionais clareiras.

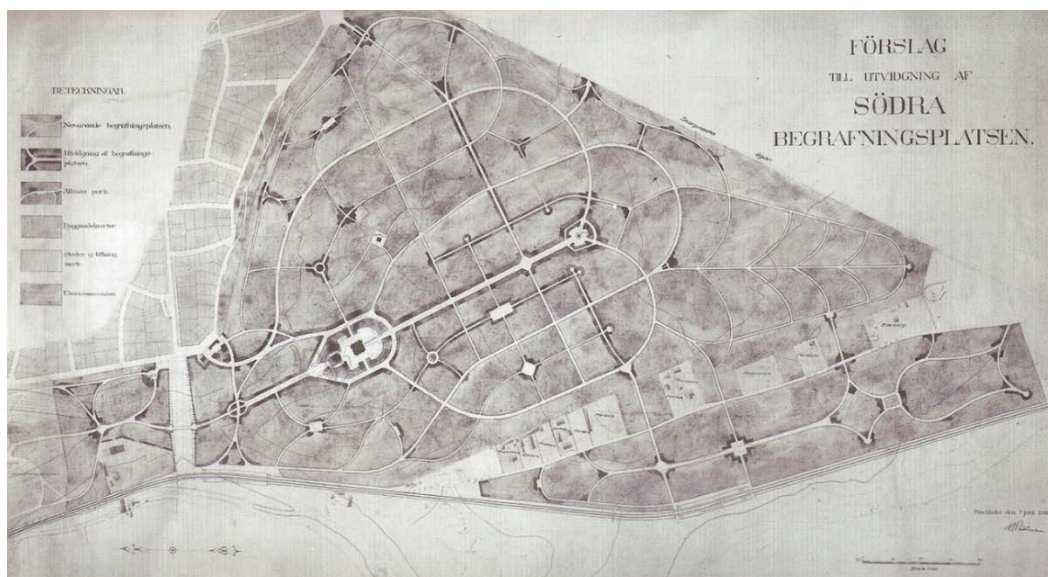


Fig. 3

⁸⁶ 1910

Os perfis desenhados pelos percursos (Fig.s 4 e 5) demonstram uma consciência da presença das árvores e da topografia deste lugar. Neste desenhos há uma clara ideia de construção de um sistema que altera a relação entre o caminhante e a floresta. Se por vezes os caminhos são marcados pela pavimentação⁸⁷ de uma linha que atravessa os pinheiros altos⁸⁸, muitas são as soluções em que os autores recompõem o posicionamento relativo do visitante, quer através da construção de muros, quer através da manipulação da topografia das suas margens, ou mesmo pelo desnivelamento dos percursos. É de algum modo surpreendente o resultado obtido na configuração destes caminhos, que adquirem contornos absolutamente singulares, com taludes côncavos ou muros de suporte inclinados, cruzamentos a diferentes alturas, pequenas pontes ou varandins a pontuá-los. (Fig.s 7 e 8).

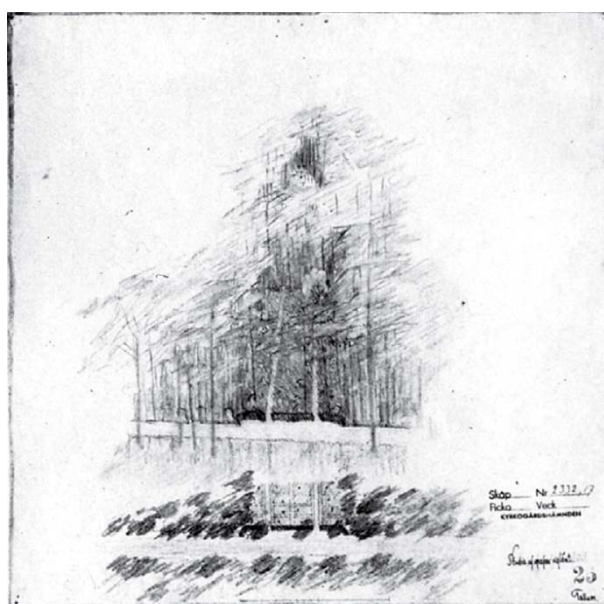


Fig. 4

⁸⁷ Os pavimentos são feitos em pedra irregular. Constant [1994. P. 40] refere a sua semelhança com os pavimentos das estradas romanas, apresentado um postal existente no Arquivo de Gunnar Asplund, ilustrando os caminhos pavimentados de Pompeia, proveniente da sua viagem a Itália, entre 1913 e 1914, exactamente no mesmo ano em que se inicia o projecto do cemitério de Estocolmo. Da mesma forma, vários são os registos fotográficos de caminhos semelhantes, tirados por Lewerentz na sua viagem por Itália, em 1909.(Fig.6)



Esta característica dos pavimentos, esboçada em 1915, irá manter-se até ao final do projecto, com presença importante na caracterização que Asplund fará do acesso ao Crematório [1933-40].

⁸⁸ Tallum, cuja origem vem da palavra Tall: pinheiro, em sueco.

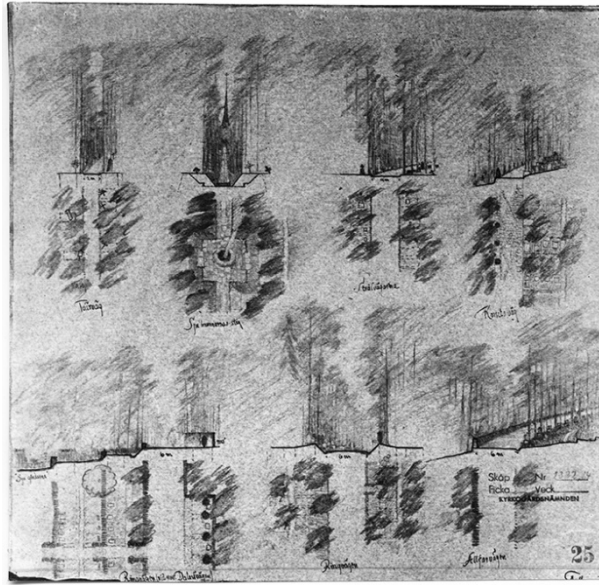


Fig. 5



Fig. 7



Fig. 8

Os caminhos são desenhados como se de uma rede deformada se tratasse; pontuada por clareiras que sublinham o tratamento de contrastes de claro-escuro, enfatizando a gradação dos percursos, semicerrando-lhes as perspectivas.

Os desenhos desta fase são apresentados em paralelo com fotografias do lugar (Fig. 9), assinalando o sol horizontal a atravessar o denso arvoredo, ou até a ausência de luz; como se estivéssemos perante uma atmosfera melancólica, que muitos autores referem ser próxima do sentido panteístico dos ambientes de Caspar David Friedrich⁸⁹ (Fig. 10).

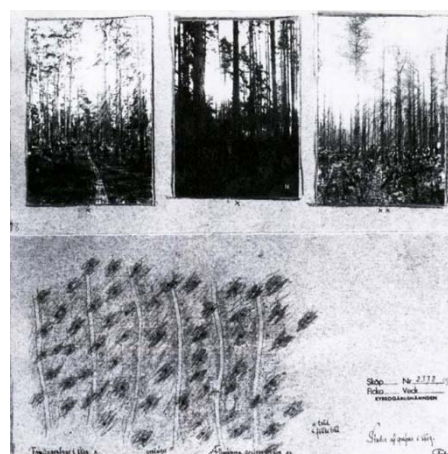


Fig. 9

⁸⁹ Ver, a título de exemplo, *Tageszeitenzyklus: Der Abend* [1821-22]. Constant refere, por comparação, *Skogen* [Prince Eugene, 1899]. Lewerentz provavelmente encontrou as pinturas de paisagem de Caspar David Friedrich aquando das suas longas estadias em Berlim, entre 1097 e 1910. Stuart Wrede faz nota da influencia de Friedrish no trabalho de Asplund [Wrede, 1980: 27, 32].



Fig.10

Torna-se clara que, para lá da intenção de organização e do esquema funcional, e da inusitada versatilidade dos percursos, a intervenção é mínima, enlaçando caminhos e traçando linhas de percursos por d'entre o denso arvoredo. Se os caminhos abrangem a totalidade do cemitério, a percepção do todo é intencionalmente retirada àquele que caminha pela floresta.

Há um aparente programa simbólico por detrás da organização, ou pelo menos da nomeação, destes percursos principais; como o haverá também na composição programática, não sendo porventura casuístico a existência de *sete jardins*, de *sete fontes*, de *sete terraços* ou de *sete clareiras*⁹⁰. A própria perspectiva que Lewerentz e Asplund usam para demonstrar o paradigma imagético que se propõe criar - visivelmente presente neste esboço do *Caminha da Cruz* -, evoca memórias de lugares seculares, de acumulações - que remetem a recintos como o Père-Lachaise [1804] - ou de arquétipos da arquitectura clássica.

Quer essas imagens clássicas, quer esse aparente simbolismo, parecem porém evocar ideias anacrónicas e imagens de diversas origens; não sendo por tal estranho a possibilidade de comparação do esboço do *Caminho da Cruz* (Fig. 11) com uma fotografia (Fig. 12) tirada por Lewerentz em Itália, provavelmente em 1909⁹¹, cuja composição e materialização se lhe

⁹⁰ Constant, 1994: 41].

⁹¹ A imagem faz parte do arquivo fotográfico de Lewerentz, depositado no Arkitekturmuseet [ARKM.1973-103-168-033]. Embora a fotografia não seja datada, presume-se que foi tirada em 1909, aquando da sua única viagem a Itália de que há registos evidentes. Ver Flora, 2014: 35-43; também Mansilla, 1995: 1-10.

aparentam. Luís Bravo atenta exactamente a isso quando, sobre o *Caminho da Cruz*, refere que este “se conforma de maneira clássica, romana (...), uma ideia que reflectia certamente a sua época e o seu país (...) também a pintura, do naturalismo romântico que então despontava no norte da Europa”⁹².

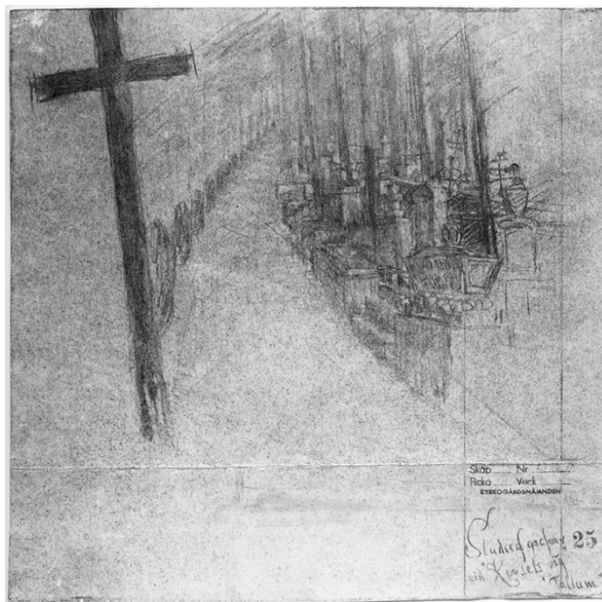


Fig. 11



Fig. 12

⁹² Bravo, 1981: 53.

Se é certo que historicamente os cemitérios se constituem com recurso a fontes de natureza simbólica e religiosa, do projecto emerge simultaneamente um outro paradigma, concretizado por uma abordagem que ilude qualquer classificação tipológica: “embora não haja nunca complacência romântica ou decadente, os dois autores fazem uso de uma *mise en scène* e da construção de fragmentos de paisagem, com vista a destacar determinados objectos ou zonas com significados particulares”⁹³.

De facto, é algo difícil comparar este projecto com modelos ou arquétipos anteriores. Havendo nele elementos que aludem às atmosferas melancólicas, por vezes sublimes, próprias do discurso tardo-romântico do norte da Europa, evocações simbólicas e referência historicista de pendor classicista, há porém neste esquema a afirmação de algo de inefável, de novo.

Trabalhar assim, a partir de um sistema preexistente, aceitando-o, e promovendo-o a elementos principal do objecto criado, assume-se como uma ideia que rompe não só com a tradição implícita ao projecto de um cemitério, mas sobretudo à própria tradição espacial e aos pressupostos envolvidos na criação de paisagem.

O projecto de Dezembro de 1916 (Fig.s 13 e 14) introduz uma maior variedade de espaços, propondo uma alteração ao esquema anterior, desde logo manifestado pela abertura de clareiras irregulares a flanquear o sistema secundário de percursos. Os percursos passam a contrapor a experiência de atravessamento da floresta com o seu afastamento, criando uma sequência ritmada que combina ambas as experiências.

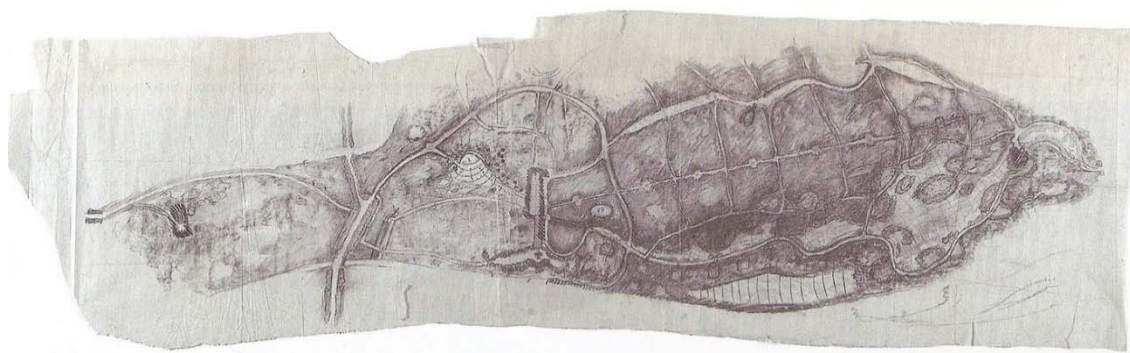


Fig. 13

⁹³ Flora, 2014: 109.

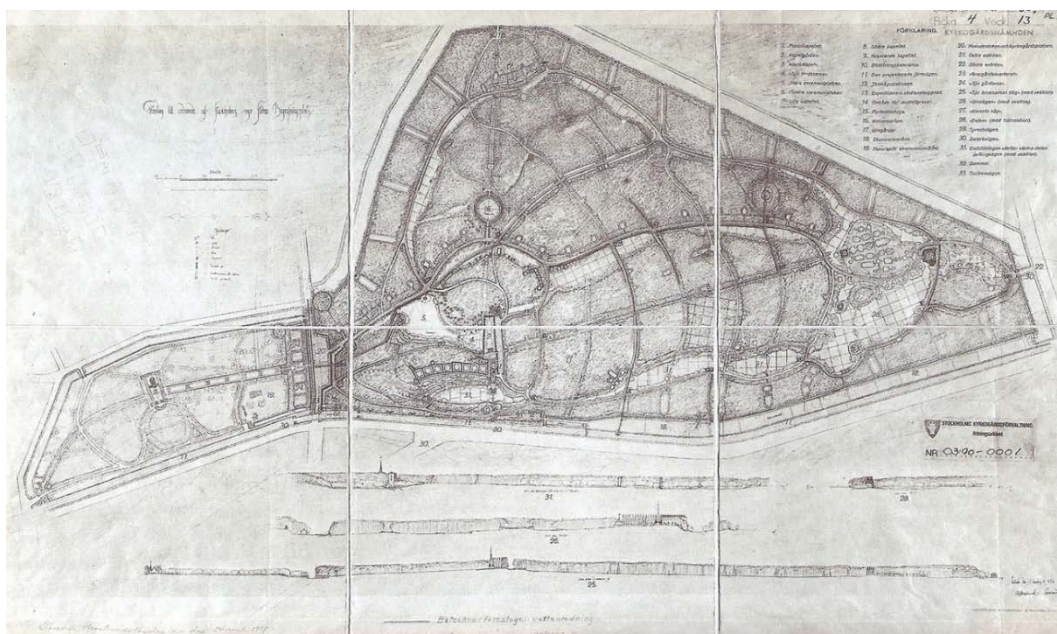


Fig. 14

Dessa forma é criado um sistema de vistas muito à maneira dos circuitos pitorescos que conhecemos dos jardins ingleses, ao mesmo tempo que se oferece um maior contraste entre sombra e luz. Aqui, pela primeira vez, a floresta passa a poder ser vista à distância.

Simultaneamente, as pequenas clareiras irregulares, semicerradas, que antes acompanhavam a rede de pequenos caminhos em todos os quadrantes do cemitério, ganham agora uma regularidade e uma cadência que marca os percursos secundários, que a elas acedem diretamente; criando-se dessa forma uma compartimentação ritmada, que acompanha o caminhante. Talvez por essa razão, os *Sete Jardins* - que antes serviam esse papel de pautar o caminho periférico a Oeste - são relocados, ocupando agora uma área de menor importância.

A introdução de um escalonamento nos percursos permite uma maior liberdade na acomodação de espaços singulares. Esta solução reaparece com mais evidência nas versões posteriores do plano, como um tema recorrente e importante para a composição geral, dando mote à futura implantação da *Capela do Bosque* e de outros equipamentos.

Outra alteração significativa é a redução da importância dos eixos, sobretudo a nível funcional. Embora o seu sentido perspectico se mantenha, o caminho linear que antes ligava o columbário ao terreiro da capela desaparece. O mesmo acontece com o eixo que atravessava o terreno no sentido norte-sul. O *Caminho das Sete Fontes*, que antes se desvanecia sob o denso arvoredo, passa agora a terminar numa enorme clareira de limites irregulares. Nela, como nas clareiras que flanqueiam os caminhos, é traçada uma malha quadrangular, rígida, que aponta uma provável ocupação regrada de campas e túmulos.

Todo o sistema de entrada é revisto. Os limites do topo norte recuam, de modo a aí de implantar uma praça de recepção, de onde é lançado o *Caminho da Cruz*. Também aqui é aberta uma clareira, de modo a que a capela principal possa ser vista à distância, sob o fundo da floresta, tornando-se por tal numa espécie de culminar encenado do *Percurso Processional*.

O perímetro do cemitério é refeito, existindo agora uma estrada larga ao longo de todo o limite, cortando a sua continuidade com a envolvente. Esse circuito permite um acesso de serviço, explicando-se assim o desaparecimento do arruamento que antes atravessava o topo sul.

Durante este processo de alterações as referências históricas que ilustram a anterior versão, parecem desvanecer-se. À medida que os autores suplantam a ideia de imersão total na floresta, contrapondo essa outra ideia de sequência aberta, que produz sentido de distância, o carácter espacial do cemitério ganha contornos perspecticos mais próximos das referências do paisagismo inglês dos séculos XVIII e XIX.

A partir de 1918 (Fig.15) o desenvolvimento do projecto foca-se sobretudo no topo norte, na entrada principal e no percurso até ao recinto onde surge a *Capela Pequena*, que é também o primeiro edifício a ser projectado para o cemitério, sem contudo ter sido construído.

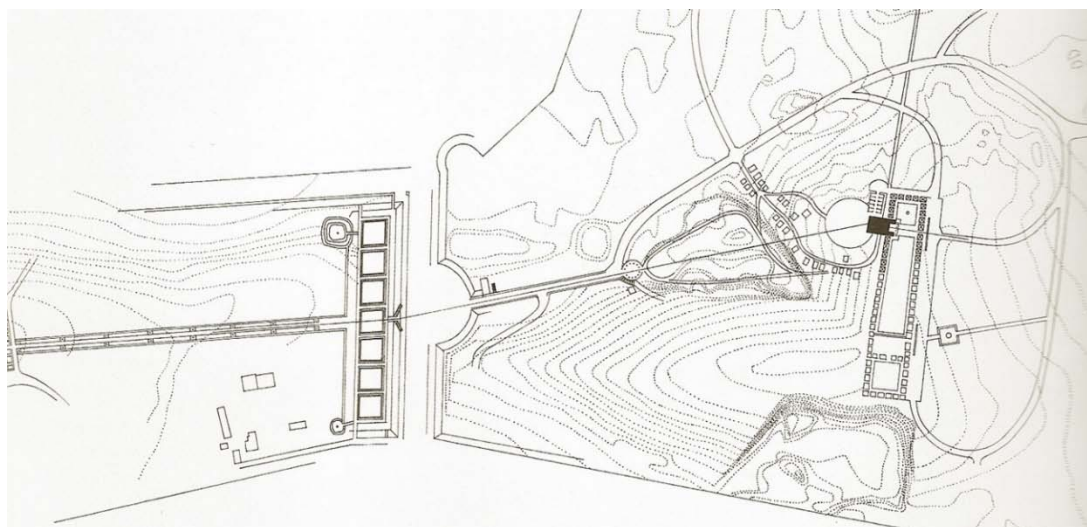


Fig. 15

O alargamento da entrada ganha um novo contorno, numa abside semicircular que se abre numa praça de aparato, para depois introduzir o caminho de acesso ao terreiro da capela. Este novo enfiamento estende-se até à capela do antigo cemitério de Sandsborg, não sem que se observe uma pequena inflexão deste eixo, que inesperadamente não é feita no centro da abside, mas no topo norte, recto, do muro de Sandsborg. Da mesma forma, devido a localização do portão de entrada, esta torção induz a uma evidente distorção perspectica, que é sublinhada pelo sentido ascendente do caminho, ladeado por muros altos. Tal como refere Flora, este

esquema “a estrutura compositiva compreende uma série de elementos que reforçam o sentido de criação de uma sequência”⁹⁴, sendo evidente que, embora este caminho sofra um desvio - que circunda o recinto relvado que corresponde à clareira inicial da versão do projecto de 1916 -, o eixo visual sobrepõe-se ao esquema funcional, apontando a perspectiva até ao topo da colina.

Ali, pela primeira vez um edifício torna-se no foco principal da perspectiva: o extradorso da *Capela Pequena* (Fig. 16) passa a ser visto por quem entra. Como se de uma espécie de acrópoles se tratasse, nele culmina da encenação do percurso inicial. Nesta parede, a cripta é a única abertura visível⁹⁵ da partir da sequência da entrada. A *Capela* não é porém perpendicular ao eixo, mas antes alinhada com o terreiro do recinto principal, que continua o eixo transversal anteriormente delineado pelo *Caminho das Urnas*. Neste esquema não há referência alguma à capela principal nem ao crematório, assumindo-se a ideia que esta mantém a implantação prevista no estudo de 1916, na extremidade ocidental do terreiro, alinhado com o eixo visual do *Caminho das Urnas*.

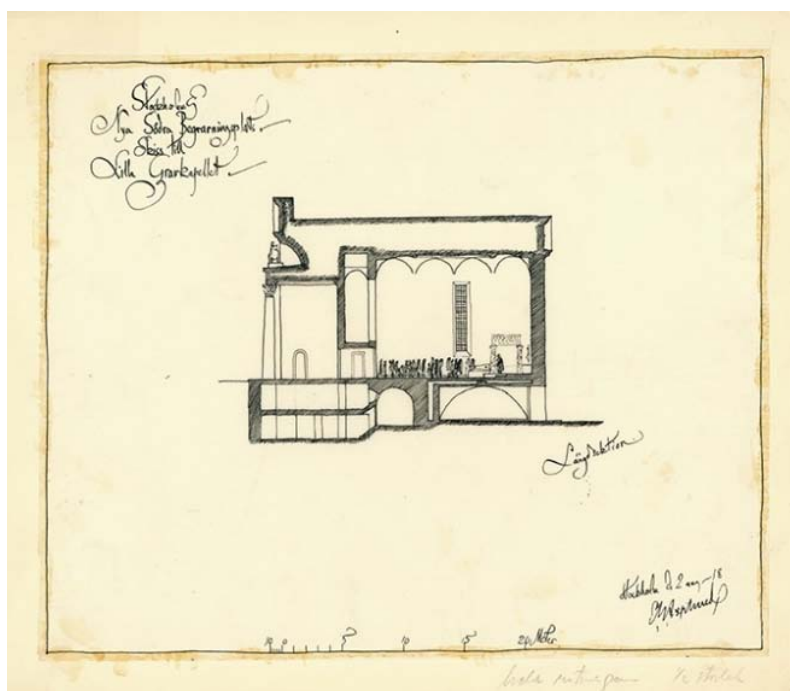


Fig. 16

Embora a autoria da *Capela Pequena* seja consensualmente atribuída a Asplund, dir-se-ia que o projecto aparenta estar muito mais próximo da forma de pensar de Lewerentz, não apenas por ter sido pela sua mão que este edifício faz parte da estratégia de racionalização da entrada que posteriormente, numa planta de 1920, se torna clara, mas também porque o próprio sistema

⁹⁴ Flora, 2014: 115.

⁹⁵ Mais uma vez, a linguagem arquitectónicas sugere relações com o projecto de Stubelius e Lewerentz para o crematório de Helsingborg.

compositivo do edifício ser por ele retomado oito anos mais tarde, no projecto da *Capela da Ressurreição*, sobretudo na sua austeridade e na reverberação classicista da sua linguagem.

Em todo o caso, mesmo que a *Capela Pequena* não seja consentânea com a evolução da obra que Asplund - também no cemitério, primeiramente com a *Capela do Bosque* e o *Edifício de Apoio*, mais tarde com o projecto definitivo do *Crematório* -, a sua formalização e presença implicam uma alteração no paradigma do projecto, sobretudo na sua área setentrional, confirmando uma crescente importância da perspectiva e dos afastamentos, conjugada com um léxico gramatical de composição mais rígida, que de algum modo contraria a abordagem inicial.

A planta de 1920 (Fig. 17), atribuída a Lewerentz⁹⁶, apresenta um desenvolvimento dos princípios de composição perspectiva outorgado em 1918 para a mesma área. Aqui, mais ainda se revela um modo de composição eminentemente clássico.



Fig. 17

Se o eixo de entrada mantém a torção da proposta anterior - decisão explicada pelo desejo de não sacrificar a colina existente -, ele torna-se agora uma encenação onde a simetria se torna parte importante da composição, que assim assume um carácter monumental.

Mantém-se o pátio semicircular de entrada, agora investido de desenho no seu pavimento, e o percurso de entrada ganha a identidade de uma alameda, ladeada por requietórios que acompanham o movimento ascendente a partir da entrada. No momento em que esta

⁹⁶ Constant, 1994: fig. 105

desemboca no espelho de água que lhe dá continuidade visual, o circuito automóvel é desviado para Este, havendo um segundo desvio pedonal para Oeste, que se desenvolve depois num sistema de escadas e percursos, de dão fundo ao jardim da capela principal. Esta mantém a orientação antes apontada pelo *Caminho das Urnas*, que entretanto desapareceu do projecto.

No enfiamento do espelho de água surge a praça cerimonial, que repete a forma semicircular do recinto da entrada, abrindo o cone visual, mantendo-se a capela principal a eixo deste sistema.

Ao contrário da versão anterior, a capela não ocupa o ponto mais elevado do terreno. Porém, o edifício assume na sua forma a condição de remate do enfiamento perspectico, articulando-se com o respectivo recinto ajardinado, também ele simétrico. Por sua vez, este desemboca numa escadaria que intercepta o sistema de percursos transversais, dando lugar a vários recintos contíguos, que se estendem até ao limite nascente do cemitério.

O *Caminho das Sete Fontes* aparenta ter um início mais formal. Com ele cruzam-se vários caminhos transversais. Um desses eixos apresenta agora de maior largura, como aliás aumentam de largura muitos dos percursos internos do cemitério, porventura de modo a possibilitarem a circulação automóvel. Embora a esta versão seja inegável uma imposição formalista que não se manterá em versões ulteriores, o facto é que é a partir dela que melhor compreendemos o futuro desenvolvimento do projecto.

Desta época há imagens fotográficas em que são já visíveis grandes áreas do cemitério. Nelas, curiosamente, o solo aparece plantado e a topografia manipulada (Fig.s 18 e 19). Constant refere essa aparente artificialização, com a plantação de erva no solo da floresta, contrariando a aparência naturalista dos primeiros desenhos: “o pavimento da floresta é plantado com relva (...) uma modificação que distingue esta obra de uma floresta virgem (...), é uma característica unificadora, que faz parte do todo”⁹⁷. Da mesma forma, para além da manipulação topográfica dos caminhos e dos seus flancos, algumas fotografias registam alterações na topografia original, como também áreas de plantação massiva de novas árvores. Isso mesmo é confirmado por Hakon Aklber, ao referir que nessa época “extensivos trabalhos de escavação e movimentação de terras, através dos quais o solo é remodelado para formar belos e suaves vales”⁹⁸.

⁹⁷ Constant, 1994: 106

⁹⁸ Aklber, H. “*Gunnar Asplund Architect*”, in Holmdahl, 1981: 41.



Fig. 18



Fig. 19

Nesse período, tanto Asplund como Lewerentz trabalham noutras obras em simultâneo. O envolvimento de um e outro nos seus projectos irá marcar o desenvolvimento do pensamento de ambos, de forma diferente.

No caso de Asplund, será a *Biblioteca de Estocolmo* [1921-28] (Fig. 20) a obra que melhor testemunha essa alteração de identidade neste período específico, revelando-se no processo do seu desenvolvimento um confronto entre as revisitações de teor classicista e o paradigma

modernista, cuja emergência irá ter consequências profundas para o autor, e para a própria história da arquitectura. Aqui, o interesse revelado pelo autor no modo de estabelecer ligações com entre cidade, arquitectura e paisagem, usando uma sequência de elementos que as sustentam, parece emergir como um elemento de significativa importância para aquilo que se irá depois observar no desenvolvimento do *Cemitério do Bosque*. Porém, é também certo que esta sensibilidade estaria já presente no projecto da *Câmara Municipal de Estocolmo* [1924], mas também *Escola de Karlshamm* [1912-19], onde Asplund desenha uma distribuição irregular de volumes, mediados entre as condições particulares deste lugar e a lógica funcional e espacial interna de cada volume.



Fig. 20

Esse interesse pela paisagem, e sobretudo pela forma de sua composição a partir de elementos arquitectónicos, irá ser decisiva para o projecto do *Crematório* [1935-40].

Embora de uma forma diferente, mais complexa porventura, o mesmo se terá passado com Lewerentz, onde o lirismo neoclássico aparece muitas vezes mesclado com referências vernaculares, mas também com gestos de simplificação com origem nas linguagens emergentes do Movimento Moderno.

Porém, para nós, a ligação imediata que se pode fazer entre o Cemitério de Estocolmo e o pensamento de Lewerentz nessa época, é bem ilustrado por um outro cemitério cujo autor iria projectar entre 1916 e 1973: o Cemitério de Malmö (Fig. 21). Trata-se de uma obra com características muito diferente do Skogskyrkogården. Isso deve-se à natureza do local - uma planície larga, rodeada por terrenos agrícolas -, mas também a uma clara intencionalidade de Lewerentz em criar um sistema interdependente em que a arquitectura, topografia e paisagismo funcionem como um todo; o que não se observava nas primeiras versões de Estocolmo.

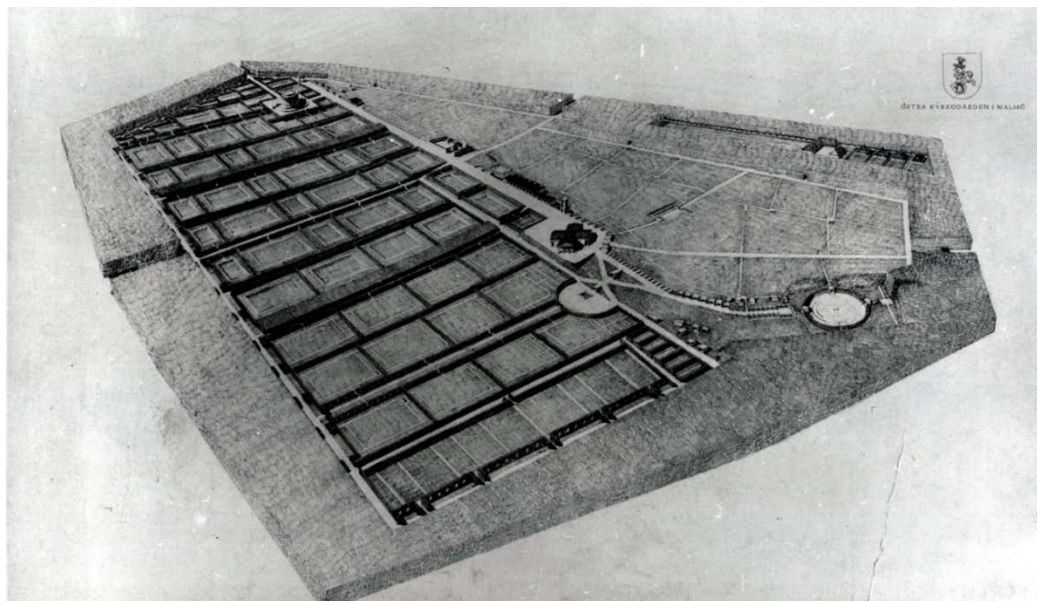


Fig. 21

Lewerentz tira aqui partido da ligeira inclinação do terreno, desenhando uma alameda que atravessa o cemitério, dividindo-o em duas áreas distintas: de um lado uma extensão aberta na planície, que se eleva a partir da alameda, de outro, uma série de sebes que abrigam e definem quadrantes, numa estrutura tipológica muito próxima daquela que Lewerentz e Stubelius tinham já apontado para o Cemitério de Valdemarsvik e, que tal como aqui, termina num pátio cerimonial exterior.

No topo da alameda de Malmö, implanta-se a *Capela Principal*, que serve de ponto focal do percurso. A topografia é trabalhada ao longo da alameda, de modo a aparentar uma proeminência muito superior àquela que de facto existe (Fig. 22); retirando ao caminhante a possibilidade de ter uma visão sobre os terrenos a sul; enquanto o limite norte é cerrado por uma densa mancha de árvores. Na base do cume é implantada a *Capela Funerária* [1923-26] que emerge da encosta, para construir uma arcada clássica na sua única fachada, tangente à alameda.

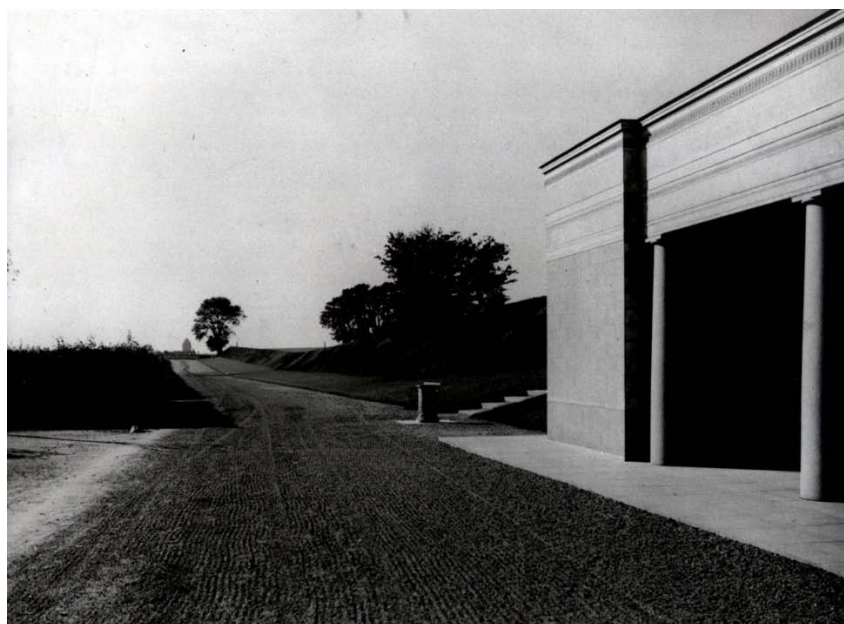


Fig. 22

O plano é simples, absolutamente claro e coerente, fundindo a paisagem agrícola com uma paisagem clássica. Há muito pouco de pitoresco no esquema organizativo, e um lado quase quotidiano na forma como se organiza a estrutura paisagista do território. Porém, neste aparente pragmatismo de Lewerentz, à toda uma gramática que emerge de um modo absolutamente novo, que se expressa de uma forma despojada de símbolos e, sobretudo, numa imagética formal que não remete já a memória alguma, mas antes a uma visão moderna de conceptualização de espaço (Fig.s 23 e 24).



Fig. 23

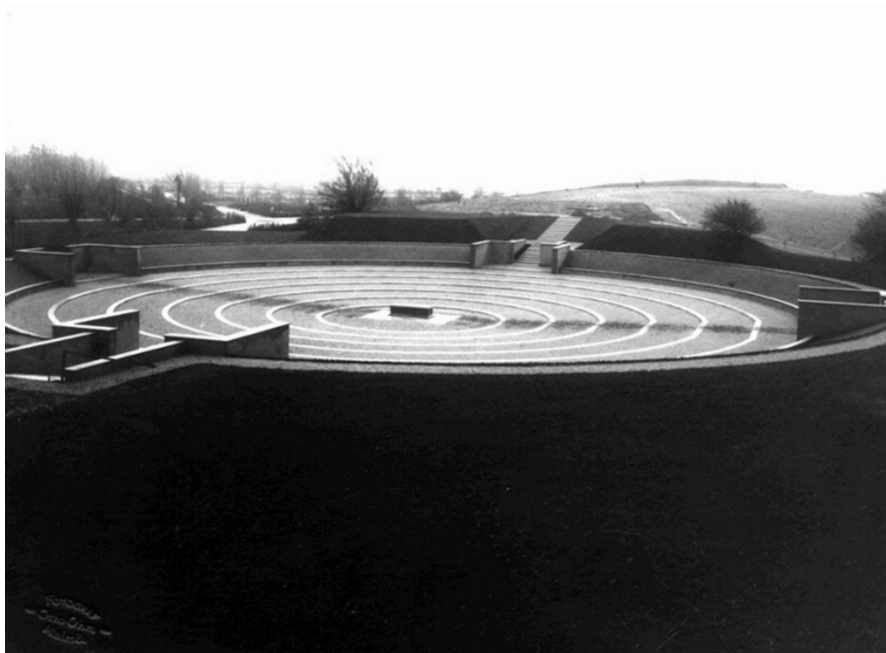


Fig. 24

No princípio da década de 20, Lewerentz esboça várias propostas para a *Capela Principal* de Malmö. Nestes encontramos desenhos muito parecidos com esboços da sua viagem a Itália, mas sobretudo esboços em que o volume principal da capela, implantado sobre o cume, sugere uma composição clássica e uma proporção muito próximas daquelas que irão dar forma à *Capela da Ressurreição* [1923-1925], no cemitério de Estocolmo. Mesmo que estejamos perante realidades muito diferentes, o sistema de relação entre o edifício - localizado num lugar cimeiro - e o terreno apresenta profundas semelhanças, não apenas nas proporções verticais de um e outro edifícios, mas sobretudo na evidente manipulação perspectiva que resulta do trabalho de alteração da topografia, rebaixando o solo, parecendo sublimar o edifício, que nos é dado a ler num plano mais elevado.

Mais interessante ainda é observar as perspectivas que acompanham o projecto para o *Crematório* de Malmö, de 1924 [não construído], não só pela evidente comparação que se pode fazer com a gramática *moderna* de Boullée, mas pela forma como Lewerentz desenha uma colina, numa rasgo de artificialidade completamente atípico, estranho até, no contexto da aparente subtiliza topográfica usada pelo autor em Malmö (Fig.s 25 e 26). Mais tarde, essa *Colina* irá aparecer noutras perspectivas, sendo evidente a semelhança entre uma das perspectivas feitas a pretexto do projecto da *Torre Sineira* [1935-43] para Malmö e a *Colina da Meditação*, em Estocolmo.



Fig. 25

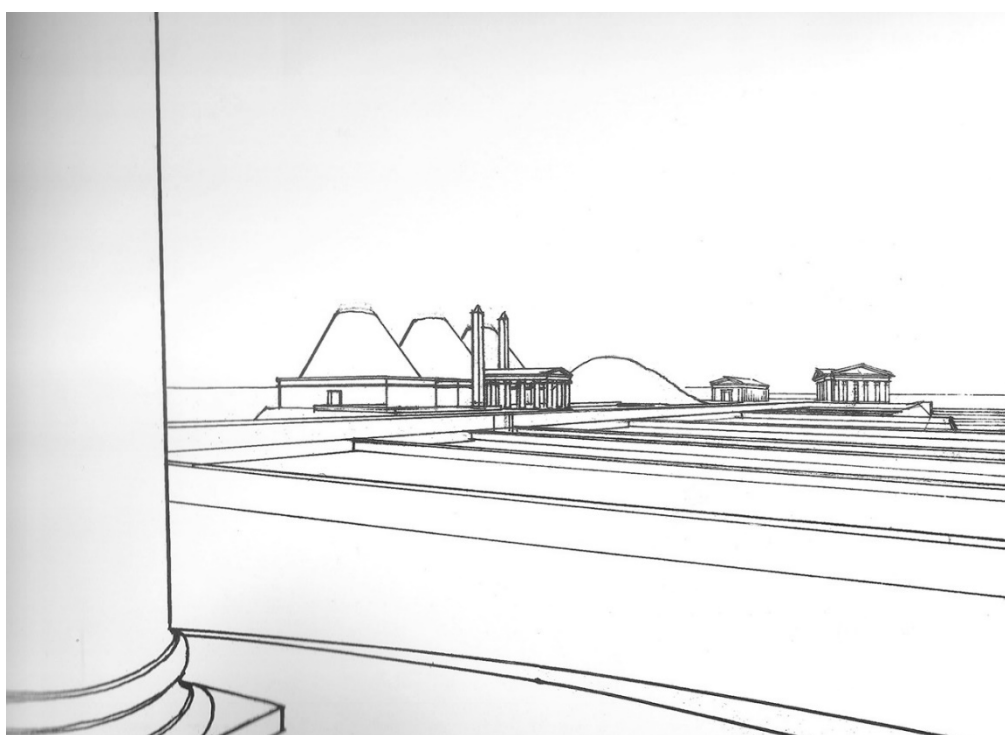


Fig. 26

De mesma forma, pensa-se que a experiência de Lewerentz no projecto do Cemitério de Kvarnsveden [1919-1924] está intimamente ligada ao processo de projecto que Asplund desenvolve para a *Capela do Bosque* [1918-1920] em Estocolmo. Se é certo que a morfologia de

uma e outra apresentem evidentes semelhanças, as suas tipologias revelam porém objectivos distintos: em Kvarnsveden, a *Capela* parece ser um lugar de passagem, fazendo parte integrante do sistema de circulações, enquanto o projecto de Asplund aparece como um lugar de chegada, de retiro, implantando-se entre muros. Em todo o caso, o vernaculismo⁹⁹ formal assumido por Asplund no desenho da *Capela do Bosque* contrasta com a morfologia despojada desse recinto murado.

O único desenho de paisagem que se conhece do recinto da *Capela do Bosque* (Fig.s 27 e 28) aparenta semelhanças com o esquema de 1920 para o recinto da capela principal, tanto na forma como na sua geometria. As matrizes subjacentes dos dois complexos são semelhantes, com modificações em relação ao novo contexto da implantação. Porém, aqui, o recinto e a *Capela* parecem ausentar-se do restante complexo, criando no interior dos muros uma estrutura aparentemente autónoma do sistema de circuitos gerais do cemitério.

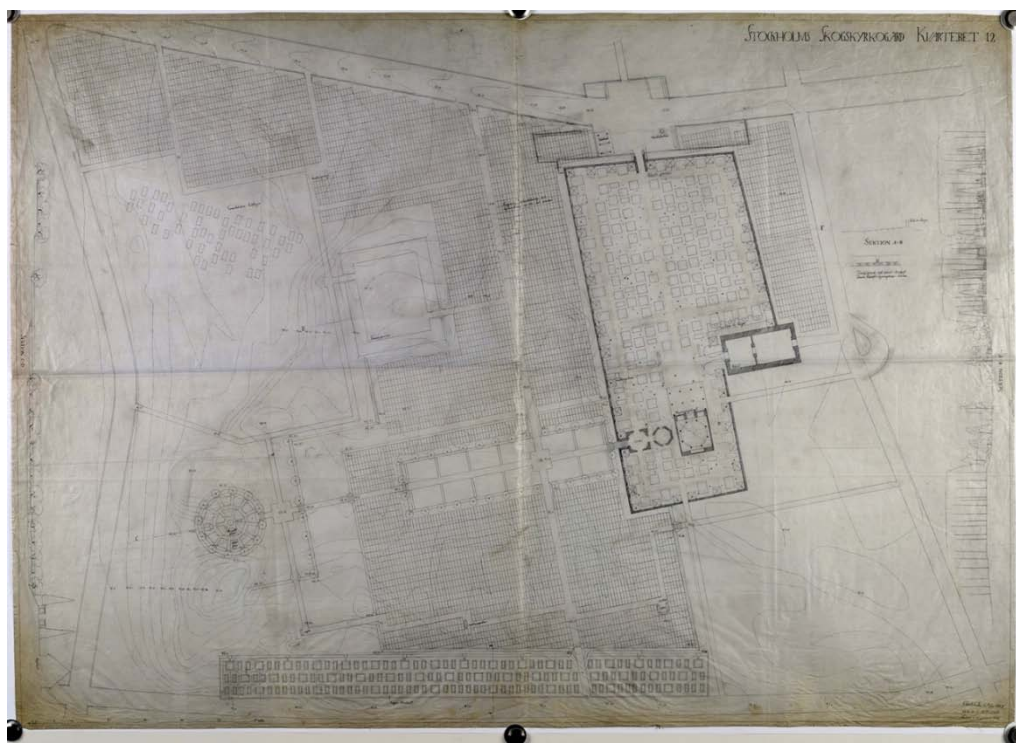


Fig. 27

⁹⁹ Blundell Jones [p. 67] refere a Casa de Liselund - uma obra de Andreas Kirkerup, em 1792, como principal referência de Asplund para a Capela do Bosque. Segundo o autor, esta casa integra-se num parque cuja paisagem remete para os princípios estabelecidos por Capability Brown.



Fig. 29

A *Capela do Bosque* implanta-se no enfiamento de um eixo mais longo. Perpendicular a este, localiza-se a morgue, parcialmente afundada, como o era também na *Capela Pequena*. O terreno é manipulado de forma a criar um desnível plano ao centro do complexo, que estabelece a matriz da organização do recinto.

Porém, a eficácia de todo este sistema concentra-se no edifício, ou antes: no modo como este estabelece a relação entre os espaços exteriores e o seu interior; cuja espacialidade circular e a cúpula superior se ausentam de qualquer referencia ao lugar, ou até à própria forma da *Capela*. O papel do pórtico é essencial para o estabelecimento dessa transição, que permite enquadrar um panorama sobre os troncos que se enguem, verticais, em todo o recinto, retirando-nos a porém a possibilidade de vislumbrar o céu (Fig.s 29, 30 e 31).



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

Se o recinto da *Capela do Bosque* é de certa forma autónomo à cartografia do cemitério - oferecendo-se como elemento isolado, independente da estrutura funcional e axial do cemitério, implantada sem evidente relação com a rede de percursos ou de pontos-chave do projecto -, já a *Capela da Ressurreição* [1922-25] demonstra uma outra lógica compositiva e participativa em todo o sistema. Embora as anteriores versões localizem a capela principal na articulação do sistema de entrada com o *Caminho das Sete Fontes*, esta acabará por ser erigida no lugar oposto, exactamente no extremo desse *Caminho*, que deste modo parece finalmente assumir a sua função de espinha dorsal de todo o sistema, transformando-se na principal ligação norte-sul do cemitério (Fig. 32).

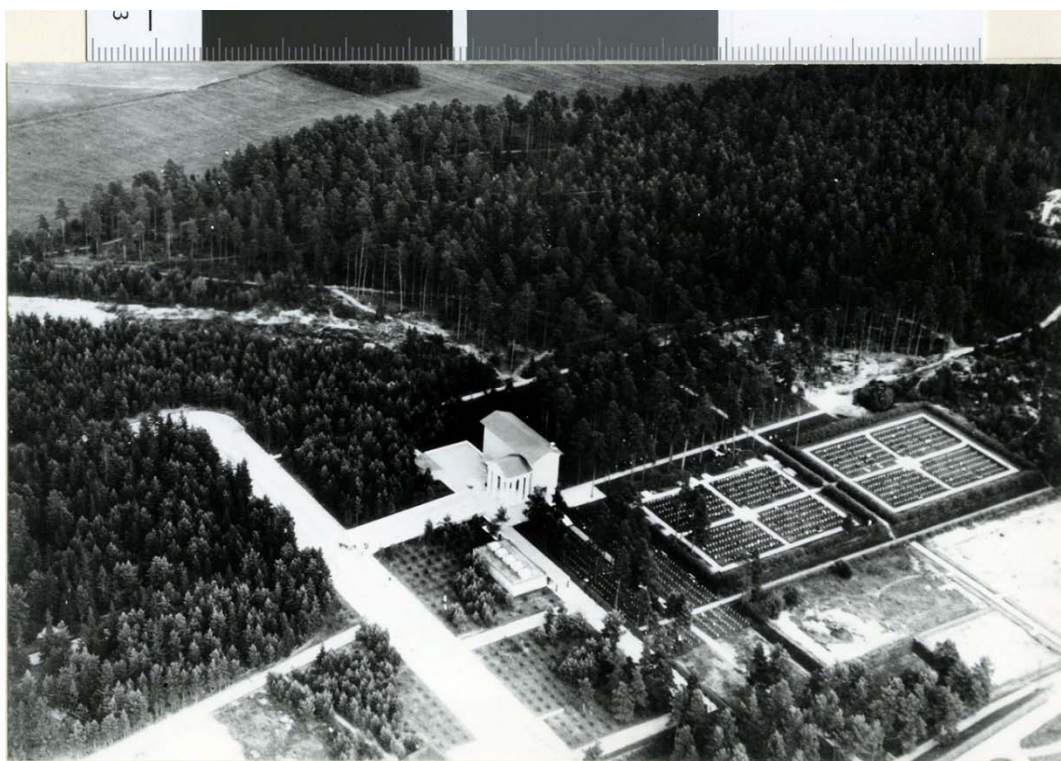


Fig. 32

Os primeiros desenhos da *Capela* são delineados em 1922, mas só no ano seguinte o projecto estabiliza a sua forma decisiva. Tal como referido anteriormente, o edifício ostenta proporções semelhantes às antes esboçadas para Malmö (Fig.s 33 e 34), sendo constituído por um volume alto, orientado no sentido Este-Oeste, ao qual se anexa o seu pórtico, a eixo do *Caminho das Sete Fontes*. Um pequeno e estreito percurso, ladeado de muros baixos, estabelece a concordância de escala entre o *Caminho* e o terreiro do Pórtico.

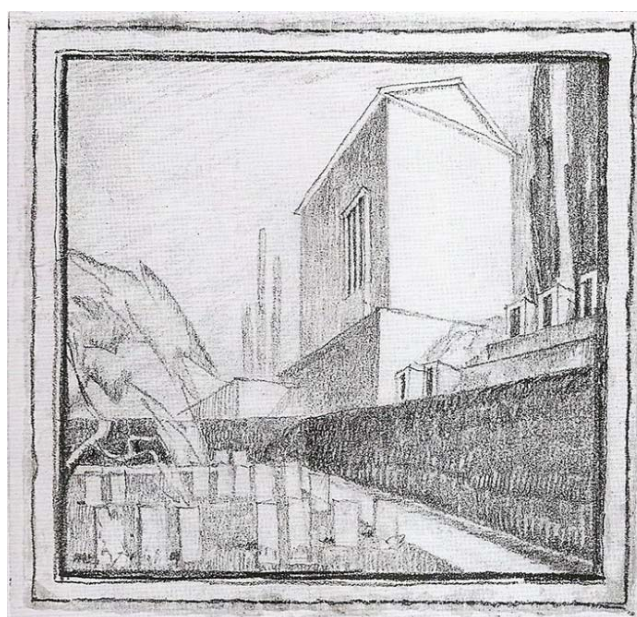


Fig. 33



Fig. 34

A entrada na *Capela* é feita lateralmente, cruzando o seu eixo principal, que se estende na perpendicular, dando mote ao desenvolvimento de uma área exterior a Oeste que, tal como em

Malmö - mas também como no recinto da *Capela do Bosque* - é desnivelado, enfatizando a verticalidade do edifício. Esta segunda porta - usada evidentemente para aceder à área exterior onde terminam as cerimónias fúnebres -, abre-se a poente, dando sequência a uma escadaria que acede ao recinto das campas, atravessada pelo sol baixo que se esconde para lá do denso arvoredor. O terreno envolvente é rebaixado, sendo encerrado a norte por um porticado de apoio às cerimónias fúnebres.

O Pórtico do edifício, exposto a norte, aparece em sombra, não resultando por tal num elemento focal ao final do *Caminho*, mas apenas num filtro. Na verdade, esse contraste só nos é oferecido no interior do próprio edifício, onde Lewerentz desenha uma enorme janela a sul, numa composição arquitectónica anómala que só se explica pela manifesta vontade de sublinhar essa diferença entre claro-escuro no momento em que acedemos ao edifício. É aqui, junto ao altar iluminado pelo sol forte de sul, que efectivamente termina a penumbra do *Caminho da Sete Fontes* (Fig.s 35 e 36).



Fig. 35

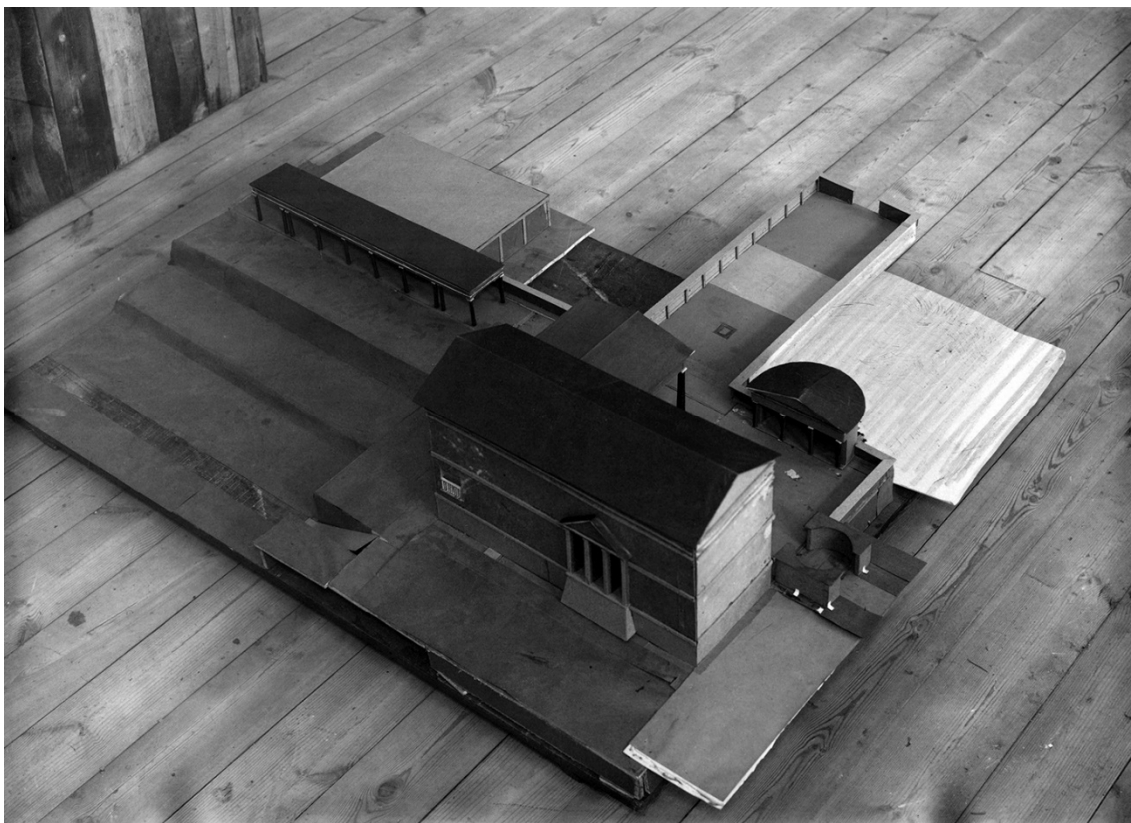


Fig. 36

Com excepção de pequenas diferenças, nomeadamente no que diz relação à forma como os edifícios se integram no plano geral, o esquema geométrico delineado em 1924 (Fig. 37) é já muito próximo daquele que será a forma definitiva do cemitério. Embora o traçado mantenha os princípios de organização esboçados nas versões anteriores, o plano de 1924 representa a mais importante evolução do projecto, no sentido em que dele emerge um outro conceito, ou pelo menos um outro modo de entender a paisagem.

Talvez a origem desta alteração de paradigma - que se revela decisiva para a emergência da *Ideia Moderna de Paisagem* que a partir de agora irá pautar a leitura que fazemos da obra - se deva ao facto da implantação da *Capela da Ressurreição* - feita no topo sul do *Caminho das Sete Fontes* - alterar o modo como Lewerentz e Asplund passam a encarar este percurso. Se em *Tallum*, o *Caminho das Sete Fontes* se iniciava num complexo edificado a Norte, construído uma sequência gramatical que se diluía na floresta, nas proximidades vértice Sul do perímetro - construindo uma espécie de caminho sem fim -, o novo posicionamento do pórtico da *Capela da Ressurreição* altera-lhe definitivamente o sentido. Agora, não só o *Caminho das Sete Fontes* nos leva a um lugar determinado, simbólica e funcionalmente importante, como, por essa solução,

ele se torna no fio de Ariadne de todo o cemitério. Por outro lado, a ideia de delinear o remate sul do *Caminho* com a *Capela da Ressurreição* faz com que a ideia de construir um outro complexo no topo norte deste percurso - como até então estava previsto - se torne num pleonasma.

Confirmado o *Caminho das Sete Fontes* como eixo estruturante de toda a intervenção, rematado a sul pelo pórtico da *Capela da Ressurreição*, é na área setentrional do cemitério que este novo sentido de paisagem ganha um outro significado. Aqui, no início do *Caminho das Sete Fontes*, desponta uma nova identidade formal da paisagem: a *Colina da Meditação*, que antes serve de fundo e de pretexto para a criação de um lugar onde a arquitectura é central na sua formulação, é agora, ela própria, o elemento central para a construção da identidade deste mesmo lugar.

Não existe já edifício algum, mas apenas esta *Colina*, que passa a ser o elemento com maior significado simbólico do conjunto (Fig. 38 e 39). O seu carácter natural é alterado. A escadaria que lhe dá acesso eleva-nos até do cume, adoçando a topografia ao sentido ascendente, cortando num primeiro momento a possibilidade de abarcar a continuidade perspectiva dada pelo eixo do *Caminho da Sete Fontes*, que lhe dá sequência, para depois nos oferecer um panorama sobre a enorme clareira *aberta* na floresta. A encosta, cuidadosamente manipulada, é marcada por um coroamento arbóreo que, observado no sentido ascendente, ganha um protagonismo, transformando-a, à *Colina*, na figura central de todo o sistema visual que a partir dela é criado.



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

Esta *Colina da Meditação*, agora perfeitamente isolada, posicionada de modo a ocultar o percurso automóvel que a circunda, abre caminho à construção de um sistema de vistas, ao mesmo tempo que assume ela própria papel principal na reelaboração definitiva da (ideia de) paisagem.

A continuidade do percurso de entrada, que antes era marcada pelo aparato arquitectónico da(s) capela(s) e do seu recinto, mantém-se; destituída porém da necessidade da arquitectura se assumir como elemento central do sistema axial. Deste ponto, a massa arbustiva esboçada anos antes abre espaço a um discurso do qual emerge uma estetização do território que adquire significado na sua própria forma, confrontando-se com as características da floresta que lhe encena um fundo sublime, que dela se afasta para lhe assegura independência formal. Se a sequência espacial do traçado original de percursos conserva a sua essência, assim como a ideia de atravessamento da floresta apontada em 1915, é neste momento que a paisagem se revela como fundamento e imagem definitiva do projecto. As perspectivas delineadas nessa época (Fig.s 40 e 41) - onde ecoa esse outro desenho feito anos antes, por Lewerentz, para Malmö - revelam uma paisagem moldada pela razão do desenho e pela ideia de projecto, numa articulação espacial capaz de reinterpretar a natureza existente, que agora se manifesta na essência formal e estruturante de todo o complexo. Através dela estabelece-se um sentido de identidade plena de um lugar, assumindo uma dimensão quase abstracta, que tenta capturar a dimensão sensitiva da experiência de um sítio sem tempo imediato.



Fig. 40



Fig. 41

Nesta fase do projecto observa-se uma simplificação do percurso de entrada. O *Eixo Processionário* delineado em 1920 mantém-se, assim como a bifurcação dos percursos, para nascente - que inflete para o interior da floresta, dedicado sobretudo a circulação automóvel - e para poente - que agora acede à escadaria da *Colina da Meditação*, subdividindo-se um outro caminho que a contorna pelo seu flanco mais afastado. No enfiamento deste eixo é disposta o *Crematório* e a *Praça Cerimonial*, aberta para a clareira, estabelecendo-se como contraponto à *Colina*. A partir desta data, muitas serão as perspectivas esboçadas por Asplund a testar a relação entre estes dois lugares que, com ligeiras alterações, manterá esse sentido de diálogo.

A par com inúmeros desenhos de detalhe e pormenorização dos vários sectores do cemitério - onde são projectados pavimentos de percursos e praças, muros, pórticos, túmulos e equipamentos de apoio, monumentos e escadas - cujos trabalhos iam sendo executados, os desenhos gerais tendem a concentra-se na zona setentrional do cemitério.

Com o projecto de 1932 (Fig. 42), o trabalho procura sobretudo aprofundar estes princípios, que se tornam objecto de detalhe, delineando um conjunto de ajustes que irão diluir o percurso axial que liga a entrada à *Praça Cerimonial*, dando início a uma série de estudos para *Crematório* [1933-40]. Aqui, continua a existir o elemento vertical no projecto de 1915, transformado agora num obelisco (Fig. 43), que mais tarde se irá materializar na cruz de pedra que marca a entrada definitiva no cemitério. O trajecto principal é desviado do eixo principal de entrada, mantendo-se a bifurcação de percursos para nascente e poente, dando lugar a um caminho que atravessa longitudinalmente a clareira, ligeiramente desviado da rampa. Neste caminho retoma-se a memória do *Caminho da Cruz*, pavimentado à imagem dos desenhados elaborados no estudo inicial, retoma o tema material das imagens herdadas das viagens pelo sul de Itália.



Fig. 42

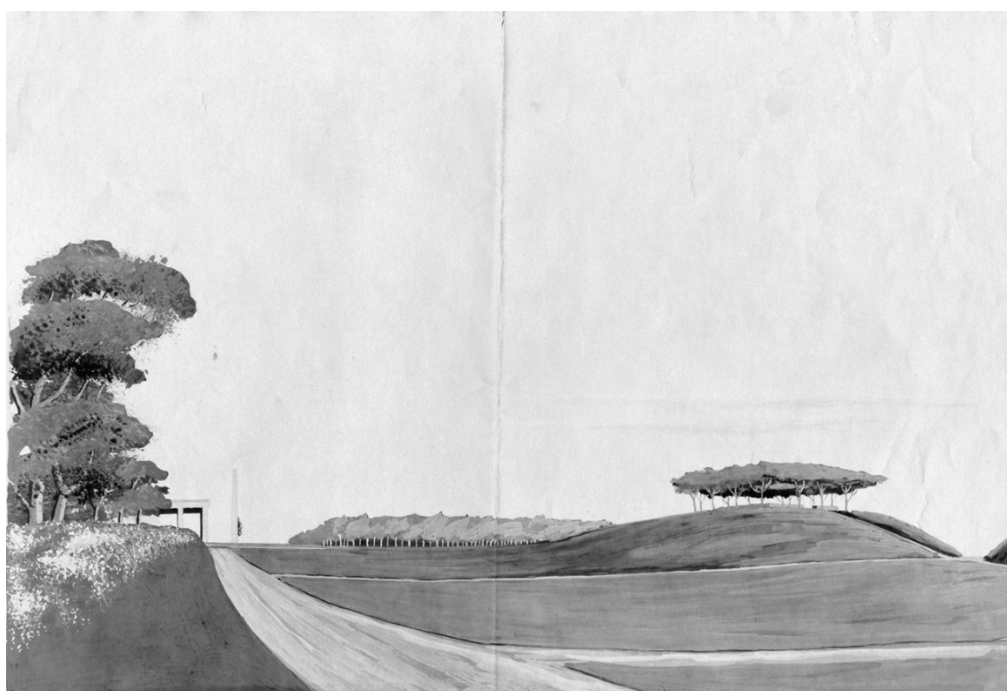


Fig. 43

A praça frente ao futuro *Crematório* abra-se em direcção a Este, passando a ser visível pelo acesso de entrada, ao mesmo tempo que é anulado o seu atravessamento, conferindo-se deste modo um maior significado hierárquico a este conjunto. A clareira central, que tinha sido ampliada na versão anterior, é agora redefinido pela plantação de um novo maciço arbóreo que diminui a distância percorrida em clareira pelo *Caminho das Sete Fontes*. Nas suas laterais, a clareira abre-se e direcção a sul em duas alas, continuando uma delas até ao recinto da *Capela do Bosque*.

Reforça-se assim uma leitura cuidada e rigorosa do limite da floresta, que passa a marcar o a área de jazigos e sepulturas, sugerindo que o próprio bosque não seja tanto essa floresta virgem, mas antes uma plantação cuidada e organizada, com o solo coberto de erva, marcado por fileiras regulares de lápides, pontuadas pelo ritmo dos troncos. De algum modo, desvanece-se o tom sublime de outras versões, para imergir um lugar bem mais próximo dos paradigmas higienistas e simplificados desse modernismo que agora se impunha no norte e centro da Europa.

A tensão entre o volume semicerrando do *Crematório* a o movimento ondulante da superfície verdejante que se estende até à *Colina* - cruzado apenas pelo *Caminho da Cruz* -, combinado com o sistema de circulações que circunda o edifício pela sua traseira, reaparecendo, já em sentido contrário, frente à escadaria que acede ao *Pórtico*, confirma essa intencionalidade de criar um sistema que ultrapassa em muito uma ideia de encenação, para se transformar num sistema de relações recíprocas em que arquitectura e paisagem são já indistintas: “o carácter da paisagem e as proporções não toleram um edifício grande ou compacto (...), para reforçar a impressão dominante da paisagem, Asplund implanta o edifício no limite do terreno, numa estrutura segmentada, ganhado pequenos volumes de escalas diferente”¹⁰⁰ (Fig. 44).

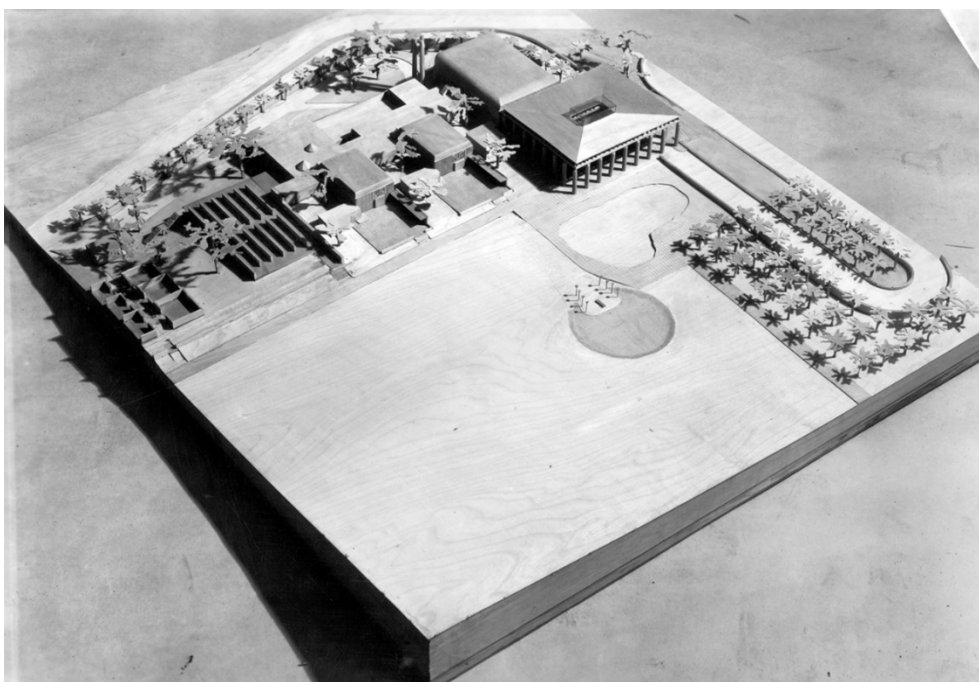


Fig. 44

Entre as três capelas do complexo, uma série de jardins murados relativizam a escala do edifício, sendo a partir da *Colina de Meditação* que este surge como uma silhueta de limites pouco definidos, inserido no fundo denso do arvoredo. “A arquitectura do Crematório é de uma forma

¹⁰⁰ Constant, 1994: p. 89

única, livre do tempo e do espaço (...) o espaço onde se localiza o edifício é já abstracto. Onde antes existia uma floresta de pinheiros, agora é algo irreal, estranho e transformador”¹⁰¹. Esse plano contínuo, sem sombras projectadas, onde é céu se reflete no espelho de água, substitui definitivamente a atmosfera densa e sombria do primeiro *Caminho da Cruz*.

A colunata é disposta em contínuo frente às capelas desenhado-lhes uma frente que unifica a leitura do edifício a partir da *Praça Cerimonial*, agora isolada na tapete de relva. O *Pórtico* é separado do edifício. Aqui, ao contrário da portal da *Capela da Ressurreição*, este lugar serve sobretudo para fazer uma pausa, antes de se iniciar a caminhada através da floresta.

A qualidade independente do *Pórtico* é reforçada pela sua deslocação axial da porta da capela para acomodar a unidade para o cortejo funeral. Por este gesto Asplund centralizou o *Impluvium*, reforçando a dimensão vertical do ático, tornando tangível a conexão entre a terra e o céu.

Da entrada do cemitério, o perfil clássico (Fig. 45) que se ergue no horizonte oferece uma experiência de contra-campo, atraindo o visitante para a paisagem aberta, com a luz por detrás.



Fig. 45

Se parecia intencional o recurso à figura nas versões iniciais do projecto - tanto mais que a figura é um dos aspectos centrais no classicismo -, e se esse figurativismo aparece ainda nos esboços de Asplund, essa forma simbólica é agora sublimada.

¹⁰¹ Hakon Aklber [Holmdahl, p. 77]

Da mesma forma, a cruz aparece agora destituída de qualquer carga historicista. É uma cruz sem sofrimento. Não são visíveis túmulos, e o eixo central é ocupado por nada para além do céu.

Este estado de ausência é o resultado de uma clara intenção estética. Se o *Caminho da Cruz* foi originalmente concebido como sendo um caminho ascendente, curvo - sem fim, sem perspectiva portanto -, por d'entre a penumbra do arvoredo denso, ladeado por uma profusão de pedras tumulares, conduzindo inequivocamente para uma torre no cimo de uma colina; agora, através de uma série de ajustes, transforma-se numa composição bem mais próxima daquilo que Cacciari apelida de niilismo moderno¹⁰², representado não tanto uma simplificação de organização quanto de forma, mas antes a invenção de um outro modelo em torno, já não de uma figura, mas antes de uma articulação que sublinha a geografia deste local, refinada através da manipulação da topografia e da própria floresta. A paisagem é tratada como a única figura arquitectónica, determinando a disposição de todos os elementos que aí coexistem.

4 - CONCLUSÕES

Deste nosso périplo pelo processo de desenho do Cemitério do Bosque se percebe que, nele, muitos elementos, ideias e modelos, confluem. Há nele um paradoxo entre um entendimento espacial caracterizado por uma abordagem estetizante, elaborando qualidades específicas cuja origem deriva de temas e memórias, e esse outro que emerge de uma concepção em que a paisagem se torna o próprio objecto de trabalho. Se essa derivação não perde nunca o sentido de infinidade subjacente a Tallum, a melancolia inicial dada pela sequência de lugares de penumbra, acabará por se articular numa outra ordem de grandeza, como se estivéssemos perante o desejo de reconciliação com a natureza, que deixa assim de ser lugar de temor e de perda.

Se o ponto de partida do projecto indiciava já uma dissonância com as práticas paisagistas suas contemporâneas, do processo de projecto emerge uma nova forma de pensar e articular espaço. Embora aqui a morfologia seja marcada por tons de pendor classicista, a sua aplicação transgride as normas de composição clássica.

A este processo de mudança de paradigma é indissociável o carácter de outros trabalhos que os autores irão elaborar durante o longo período temporal do projecto do Cemitério. Tanto Lewerentz como Asplund fazem uso de uma liberdade e de uma capacidade de improvisação, criando um sistema de grande complexidade, onde o simbolismo se desvanece no sentido da emergência de uma gramática polimórfica e polivalente. O processo de projecto conduz a uma

¹⁰² Cacciari, 1993.

sinestesia única, envolvendo arquitetura e paisagem de uma forma onde se lê já a gramática do Movimento Moderno, sem porém se abandonar a poética e a evocação da memória histórica e simbólica que lhe é intrínseca.

5 - BIBLIOGRAFIA

Álvarez, Darío. *El jardín em la arquitectura del signo XX: naturaleza artificial em la cultura moderna*. Barcelona, Editorial Reverté, 2007

Blundell Jones, Peter. *Gunnar Asplund*. London / New York: Phaidon, 2006

Bravo, Luis. "La morada del hombre bajo las estrellas: un paseo por la arquitectura de Gunnar Asplund". 2G: Construcción de la ciudad (1981): pp. 52-71

Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism: On the philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993

Campo-Ruiz, Ingrid. "Equality in death: Sigurd Lewerentz and the planning of Malmö Eastern Cemetery 1916-1973". Planning Perspectives, 30:4: pp. 639-657

Chala, José Quintanilla. "Sigurd Lewerentz 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil" (PhD diss., Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2004)

Constant, Caroline. *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*, Bygghöuset, Stockholm, 1994
The Modern Architecture Landscape. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012

Fernández Elorza, Héctor. "Asplund versus Lewerentz" (PhD. diss., Universidade Politécnica de Madrid, 2014)

Flora, Nicola, Paolo Giardiello, e Gennaro Postiglione. *Sigurd Lewerentz*. London: Pall Mall, 2014

Holmdahl, Gustav, Sven Ivar Lind, e Kjell Ödeen. *Gunnar Asplund Architect, 1885-1940*. Estocolmo: Stellan Ståls Tryckerier AB Stockhol, 1981

Mansilla, Luis. "Beyond the Wall of Hadrian's Villa Parrhasius' Veil: Lewerentz's journey to Italy". 9H: On Continuity (1995): 1-10

Apuntes de viaje al interior del tiempo. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2002

Trieb, Marc. *Modern Landscape Architecture: A critical review*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998

Wrede, Stuart. *The architecture of Erick Gunnar Asplund*, Cambridge, Mass: MIT press, 1980

Wrede, Stuart, e William Howard Adams. *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*. New York: The Museum of Modern Art, 199

CONTRIBUTOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM SISTEMA DE INTERPRETAÇÃO INTEGRADA DA PAISAGEM CENTRADO NO ESTUDO DO SEU LUGAR ARQUITECTÓNICO. ESTUDO DE CASO DO PARQUE NATURAL DA RIA FORMOSA

Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro

Resumo: Numa abordagem teórica, o termo *Paisagem* deriva da sectorização do saber acerca da *Natureza* ocorrido na Modernidade. A actual necessidade de se adoptar uma interpretação integrada de paisagem reside, em parte significativa, na compreensão da relação que se estabelece entre o Homem e a Natureza através do *acto de habitar*. O carácter singular desse habitar, embora dependente de um plano colectivo de âmbito cultural, está naquilo a que se designa *lugar*, sendo a arquitectura o seu testemunho e ao mesmo tempo a sua condição na paisagem.

Como prática interventiva, tratar-se-á de entender como se processam os sistemas de funcionamento biofísico *da* paisagem no sentido de se determinar as possibilidades e os limites do agir humano *na* paisagem. Por esta razão, uma estratégia de conservação integrada da paisagem só pode ser física e simbolicamente garantida desde que culturalmente reconhecida por uma dada comunidade. A isto podemos designar *condição ecológica* da paisagem.

Com uma descrição detalhada destas premissas e centrado no caso do Parque Natural da Ria Formosa (como área costeira localizada no sotavento algarvio), pretende-se contribuir para o desenvolvimento de um Sistema de Interpretação Integrada de Paisagem que contemple a preservação da referida *condição ecológica*, assente no estudo do seu *lugar arquitectónico*.

Palavras Chave: Lugar Arquitectónico; Natureza; Paisagem; Ria Formosa; Sistema Interpretativo.

CONTRIBUTES TO THE DEVELOPMENT OF A LANDSCAPE INTEGRATED INTERPRETATION SYSTEM ACCORDING TO ITS ARCHITECTURAL PLACE. STUDY CASE OF RIA FORMOSA NATURAL PARK

Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro

Abstract: In a theoretical approach, the word *Landscape* arised from a knowledge sectorization about *Nature* that happened during Modernity. The current need for a landscape integrated interpretation results, in a significant part, from an understanding of the relationship between Man and Nature through the *process of inhabiting*. Its singular feature, although depending on a cultural collective plan, emerges from what is called *place*, by which the architecture is simultaenously its evidence and its condition in the landscape.

As an operative pratice, this kind of interpretation consists in understand the biophysical functioning systems of the landscape and, acoording that, to determine the human action's possibilities and limits on the landscape. For this reason, a landscape conservation integrated strategy can only be physically and symbolically guaranteed as long as it is culturally recognized by the comunity. This is what we call *ecological condition* of the landscape.

By detailing the description of these assumptions based on Ria Formosa Natural Park (as a coastal area located in the eastside of Algarve), the present paper aims to contribute to the development of a Landscape Integrated Interpretation System, which takes into account the preservation of the ecological condition, based on the study of its *architectural place*.

Keywords: Architectural Place; Interpretative System; Landscape; Nature; Ria Formosa.

CONTRIBUTOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM SISTEMA DE INTERPRETAÇÃO INTEGRADA DA PAISAGEM CENTRADO NO ESTUDO DO SEU LUGAR ARQUITECTÓNICO. ESTUDO DE CASO DO PARQUE NATURAL DA RIA FORMOSA

Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro

1 - INTRODUÇÃO

Em Portugal, as ocupações proto-urbanas localizadas nas áreas costeiras (com um ecossistema de interface terra-mar) estiveram inicialmente confinadas a características biofísicas (fisiografia, clima e solo) propícias à instalação das actividades humanas, tradicionalmente associadas à exploração dos recursos do mar e complementadas por uma economia de subsistência ligada à terra (Araújo, 1987). À mercê dos meios que disponham, as comunidades locais que aqui viviam adaptavam-se às referidas condições biofísicas através de uma designada *arquitectura de tradição*, isto é, recorrendo a um contínuo conhecimento passado ajustado às exigências do presente, através da utilização de técnicas de construção tradicional e de recursos disponíveis na região (Ribeiro, 1998).

Com a introdução de mecanismos de produção industrial a partir do século XIX e o desenvolvimento de uma economia no século XX que permitia a obtenção de mais riqueza, este sistema de exploração integrada ultrapassou o seu âmbito local, traduzindo-se em modelos de construção arquitectónica e ocupação urbana incompatíveis com as dinâmicas de transformação natural da paisagem (Freitas, 2010). Consequentemente, a actual necessidade de se preservar os recursos naturais disponíveis, relacionado com a alteração no sistema de valores, levou a que se considerasse as áreas costeiras como uma porção de território com grande sensibilidade à acção humana, estando a sua intervenção regulamentada por instrumentos de gestão territorial (Decreto-Lei n.º 380/99, 22 de Setembro). Contudo, devido a uma progressiva perda de identidade, ligado às memórias que outrora as comunidades locais

estabeleciam com o meio em que viviam e que agora são desprovidas de um contexto espacial e temporal com características únicas, fez com que a sua conservação deixasse de fazer sentido (Peralta, 2008)

Um exemplo evidente deste problema ocorre no Parque Natural da Ria Formosa (PNRF), localizado na costa do sotavento algarvio e legislado por um Plano Especial de Ordenamento do Território desde 1987 (Decreto-Lei nº 373/87, 9 de Dezembro). Ao contrário do que se pretendia, a restrição da intervenção humana neste território, considerada estratégica para conservação dos seus ecossistemas, levou a uma ocupação urbana de carácter clandestino, isto é, que não está de acordo com o regulamentado.

Poder-se-á dizer que o maior ou menor sucesso das medidas aplicadas está na gestão ponderada entre as necessidades que advêm da instalação das actividades humanas e a capacidade biofísica dos recursos naturais disponíveis em responder a essas necessidades (Bastian *et al.*, 2006), a que designamos por *condição ecológica* da paisagem. Considerando que a preservação dessa condição depende de uma adequada actividade humana, mas que, ao mesmo tempo, as alterações provocadas por essa actividade podem levar a uma ruptura nos sistemas de funcionamento biofísico, coloca-se a seguinte questão de partida: quais as actividades humanas mais adequadas à preservação da *condição ecológica* da paisagem no PNRF?

Analisando com detalhe a questão colocada, associado ao problema da perda de identidade anteriormente referido, procurar-se-á desenvolver uma possível resposta através da compreensão de paisagem tendo em conta aquilo a que chamamos *lugar*, isto é, o carácter singular resultante do *acto de habitar* que leva a considerar determinada paisagem como única, sendo a arquitectura não apenas um elemento físico seu constituinte, mas sobretudo um símbolo do valor qualitativo dos seus factos, dependendo dos fenómenos que lhe deram origem e determinam valor (Kostof, 1995).

Neste sentido, a redação do presente artigo concretiza-se, primeiramente, pela descrição evolutiva do termo paisagem, desde a sua criação no advento da Modernidade até à actualidade, cuja estratégia de conservação integrada, de acordo com as premissas da Convenção Europeia da Paisagem (Conselho Europa, 2000), deve ter em conta uma acção humana participada. Numa segunda fase, é explicado como ocorre a interpretação da paisagem segundo um processo de *significação humana*, relacionado com o seu factor indetentário, com origem no *acto de habitar* e pelo qual se concretiza o *lugar*. Por fim, como resultado de uma experiência individual dependente de um plano colectivo próprio desse *habitar*, a arquitectura

é aqui narrada como o testemunho e ao mesmo tempo a condição do *lugar arquitectónico* na paisagem.

Com esta hipótese de investigação, focado no estudo de caso do PNRF, pretende-se contribuir para o desenvolvimento de um Sistema de Interpretação Integrada da Paisagem que permita definir as actividades humanas mais adequadas à preservação da sua *condição ecológica*.

2 - PAISAGEM

Ao longo do tempo, o termo *Paisagem* foi assumindo diferentes interpretações, sendo a sua origem do latim *pagus* que significa região ou parte de um território geograficamente delimitado. Desta, sobrevieram semelhanças nas diversas línguas: do francês *paysage*, com o termo *pays* que significa pátria e *age* arte de ordenar o espaço em resposta às necessidades do Homem (Telles, 2002). Nas línguas germânicas, *landscape* em inglês e *landschaft* em alemão, derivando esta última do holandês *landschap*, cujo prefixo *land* que significa terra trabalhada (Serrão, 2011).

Reportado ao contexto ocidental, a palavra “paisagem” só começou a ser utilizada no final do século XVI, considerando-se até então “lugar” como território com características particulares e de definição quantitativa própria. “Paisagem” surgiu primeiro com a representação da Natureza no fundo de cenas artísticas de pinturas holandesas, tendo depois influenciado a temática renascentista. No século XVIII, esta apareceu nos registos documentais com diferentes conotações, decorrente de um conhecimento sectorizado de Arte, Ciência e Filosofia, embora tenha existido uma utilização do termo associada a uma visão unificadora de Natureza fundamentada pelo Romantismo Alemão (Wulf, 2016). Contudo, “paisagem” acabára por ser sempre descrita como um cenário natural, objecto de cultura, embora sem carácter utilitário. Só no decorrer do século XX, o termo passou a ser utilizado para descrever uma porção de território com características eminentemente naturais e de grande sensibilidade à intervenção humana, sendo hoje a sua conservação considerada determinante para a sobrevivência da humanidade (Serrão, 2011).

De um modo geral, este facto derivou de uma sectorização do saber acerca da Natureza ocorrido na Modernidade¹⁰³, nomeadamente com a introdução da máquina a vapor como auxílio das tarefas humanas no período da Revolução Industrial (século XVIII). Aquilo que inicialmente

¹⁰³ Segundo Le Goff (2000), o termo *Modernidade* pode ser descrito, de forma linear, por um período da história marcado por transformações ideológicas associado a um corte com o conhecimento passado, embora essa mesma história se faça de forma cíclica e actualizada, comparando-a sempre com acontecimentos passados. Neste período, a alteração no sistema de valores decorrente de um novo pensamento sobre a existência humana relativamente à Natureza, foi caracterizado por um corte no conhecimento baseado em concepções mitológicas e no estabelecimento de novos ideais na perspectiva da Razão, os quais foram levados ao seu extremo na Europa no decorrer do século XVIII - o *Século das Luzes*.

derivava de uma relação humana próxima (de dependência física) da Natureza, respeitando-a, tornou-se física e espiritualmente destituída de fronteiras temporais e de experiência espacial, passando a ter uma conotação sobretudo representativa (Benevolo, 1987). Desde então, a descrição que se fazia de Paisagem, como uma criação humana que derivou e substituiu a de Natureza, foi-se repartindo entre representações artísticas associadas a uma interpretação espiritual e acções territoriais resultantes de um conhecimento científico acerca dos seus sistemas de funcionamento biofísico, embora de forma segregada. O Homem era, por vezes, observador e, por outras, agente da paisagem, como se, ainda assim, não fizesse parte dela (Serrão, 2011).

Por esta razão, a procura de se retomar uma actual interpretação integrada, com uma visão holística dos fenómenos que lhe dão origem e determinam valor cultural, deriva da compreensão relacional entre a escassez dos recursos naturais disponíveis e a acção humana que nela se exerce (Wulf, 2016). Como resultado, passou-se a considerar Paisagem como parte integrada e integrante da Natureza, em que o Homem deve agir de forma participada (Besse, 2013).

Fundamentada por uma descrição tanto ecológica como fenomenológica das relações de interdependência estabelecidas entre os seres vivos (incluindo o ser humano) e o meio que habitam, a Paisagem poderá hoje ser definida como um sistema complexo e dinâmico, na qual processos de transformação biofísica e de ocupação humana se influenciam e evoluem em conjunto ao longo do tempo, expressos numa dada configuração de relevo, coberto vegetal, uso do solo e povoamento (Magalhães, 2001; Berque, 1994). Por aqui se conclui que, por um lado, sem uma actividade humana que garanta o equilíbrio dinâmico dos seus processos de funcionamento biofísico, determinada paisagem acaba por se transformar num sistema completamente diferente daquele que inicialmente se conhecia. Por outro, sem a devida compreensão do potencial de utilização dos recursos disponíveis, a sua conservação não poderá ser nem física, nem simbolicamente garantida (Barnet, 2013). A este (duplo) facto poder-se-á designar *condição ecológica* da paisagem.

Neste sentido, a compreensão da paisagem, de acordo com a sua *condição ecológica*, exige um conhecimento aprofundado da essência e qualidade intrínseca, não só das suas propriedades biofísicas, mas também e de forma interdependente dos processos de ocupação humana, associado aos modos de reconhecimento cultural, nomeadamente de âmbito político, os quais determinam as possibilidades e os limites do agir humano (Serrão, 2011). Este tipo de raciocínio é diferente da abordagem *territorial* - baseada no estudo exclusivo dos processos de ocupação e uso do solo, realizada pela geografia humana, e *ambiental* - no que respeita à sua esfera

biofísica estudada pelas ciências vivas, que os actuais instrumentos de gestão interpretam de forma segregada (Jorge, 2013).

2.1 - Convenção Europeia da Paisagem

Em termos políticos, a Paisagem só teve o seu primeiro reconhecimento cultural em 1972, com a definição de sítio ou sítio natural a proteger, através das designadas *Políticas Ambientais e de Protecção da Natureza* estabelecidas durante a Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em Paris. Mais tarde, em 1992, foi definida a categoria de Paisagem Cultural, entendida como obra conjugada do Homem e da Natureza. Já em 1995, o Comité de Ministros do Conselho da Europa adoptou a Recomendação nº R(95)9 para definir as premissas de uma Política de Paisagem para a preservação da sua identidade, reconhecida como um bem-público essencial na garantia da qualidade de vida das suas populações.

Com base nestes pressupostos, foi criada em 2000 a Convenção Europeia da Paisagem (CEP), como instrumento jurídico que visa promover a protecção, gestão e ordenamento de todas as paisagens na Europa. Servindo de enquadramento legal a uma Política Europeia de Paisagem (Conselho Europa, 2000), a CEP é constituída por um corpo teórico e instrumental que serve de base às estratégias a adoptar por cada estado membro da União Europeia na medida de inserir o termo *Paisagem* nas suas políticas sectoriais, embora deixando em aberto a forma como deve ser interpretada nos respectivos regimes jurídicos de ordenamento do território.

No caso português, a CEP foi aprovada em 2005 (Decreto 4/2005, de 14 Fevereiro) e incorporada na Lei Orgânica em 2007 pelo Decreto Regulamentar nº 54/2007, de 27 Abril, sendo a actual Direcção Geral do Território (DGT) responsável por “promover e coordenar, em colaboração com outras entidades, a implementação da Convenção Europeia da Paisagem no território nacional” (alínea p do nº2 do artigo 2º). Neste âmbito foi, por exemplo, realizada uma identificação e caracterização da Paisagem de Portugal Continental (Abreu *et al*, 2004), bem como publicado um documento orientador da implementação da CEP a nível municipal (Abreu *et al*, 2011) e discutida uma Política Nacional conjunta de Arquitectura e Paisagem (Resolução do Conselho de Ministros n.º 45/2015) como um bem-público que promove o bem-estar e qualidade de vida das populações.

Segundo Lampreia (2012), de acordo com as orientações estipuladas pelo referido Decreto Regulamentar nº 54/2007, de 27 Abril, as acções de gestão e ordenamento da paisagem devem possuir um carácter operativo a nível local, de intensa consulta pública, uma vez que há uma

maior proximidade com as populações que nela habitam. Contudo, as abordagens até então desenvolvidas não são claras na identificação do conceito em toda a sua plenitude. A ausência de um conhecimento holístico de paisagem, o qual deveria de estar articulado com o de arquitectura, tem levado a um constante questionar dos critérios de gestão utilizados, dos elementos classificados e das entidades que os regulam. Por esta razão, considera-se que, na base de uma interpretação integrada de paisagem, no sentido de se preservar a sua identidade, será necessária uma compreensão aprofundada daquilo a que se chama *lugar*.

3 - LUGAR

Do ponto de vista fenomenológico, a determinação de uma actividade humana participada que, de forma explícita e implícita, seja adequada à preservação da *condição ecológica* da paisagem, não depende apenas da análise das características concretas do seu espaço físico, mas sobretudo do seu carácter simbólico, pois a referida identidade resulta, em parte significativa, daquilo a que se designa *habitar* e através do qual se concretiza o *lugar* (Besse, 2013).

Por via de um processo de *significação humana*, dependendo de um código cultural comum, isto é, de um sistema de valores instituído por uma dada cultura (popular e/ou erudita), o ser humano formula um juízo acerca da relação que estabelece com o espaço num determinado tempo, atribuindo-lhe *valor* pela tomada de consciência histórica e reflexiva de uma experiência passada, através da qual as memórias se transformam em história (Muntañola, 1974). Por sua vez, o *habitar* corresponde a um processo identitário dessa *significação* decorrente de um conjunto de acções que, realizadas de forma repetida, traduzem-se em hábitos. O *carácter singular* desses hábitos, correspondente a momentos que se caracterizam como únicos, tornam o espaço habitado naquilo a que designamos *lugar* (Besse, 2013; Jorge, 2007).

Contudo, o *lugar* decorre de uma certa qualidade de tempo, cuja permanência demorada permite referenciar determinado acontecimento numa certa ordem cronológica (Besse, 2013; Jorge, 2013). Por outro lado, Besse (2013) descreve que essa condição temporal também depende de um certo contexto espacial que possibilite a ocasião para devaneios, associados ao imaginário humano. Alerta, assim, para o facto da materialidade (factor substancial) do *espaço habitado* ser determinante para que a imagem mental dos referidos acontecimentos persista na memória ao longo do tempo.

Em síntese, o *lugar* corresponderá assim não só à dimensão substancial do espaço que é habitado, mas também à condição imaterial para que esse mesmo espaço seja continuamente habitado, facto que decorre de uma certa qualidade de tempo relacionado com o acto de

habitar. Por outras palavras, o *lugar* não só marca, mas também é marcado por quem habita, sendo a arquitectura a *resultante do lugar* e ao mesmo tempo o *que dá a resultar o lugar* na paisagem.

4 - LUGAR ARQUITECTÓNICO NA PAISAGEM

Do ponto de vista da arquitectura, a atribuição de *valor* decorrente do referido processo de *significação humana* (pelo qual se constitui o *lugar* através do *acto de habitar*) depende tanto de um mecanismo cultural e biológico de apreensão humana por parte do sujeito que habita o espaço, como também do contexto espacial e temporal em que o espaço por ele habitado está inserido. Por esta razão, a respectiva tomada de consciência histórica não se faz apenas num *sentido individual*, associado ao papel societário que cada indivíduo tem numa dada comunidade, mas igualmente num *plano colectivo* correspondente aos fenómenos de ordem social, económica, política e, sobretudo, biofísica que lhe deram origem e determinam *valor* (Ingold, 2002; Muntañola, 1974).

No caso da paisagem, essa tomada de consciência histórica não se descreve só de uma imagem mental - em função da aparência ou conformação do seu espaço físico, como também de uma extensão material - considerando-a como um recurso natural que permite satisfazer as necessidades elementares das comunidades que nela habitam (Berque, 1994). A sua compreensão integrada (de simultânea imagem mental e extensão material) concretiza-se na arquitetura, não apenas como elemento físico seu constituinte, mas sobretudo como símbolo de reconhecimento do seu potencial intrínseco, tornando-se uma referência sintomática (num *sentido individual*) e histórica (no *plano colectivo*) na paisagem, num conjunto a que se designa *lugar arquitectónico* na paisagem (Besse, 2013; Kostof, 1995; Muntañola, 1974).

Neste contexto, Choay (1984) refere que quando esse reconhecimento faz-se num plano exclusivamente colectivo, a arquitectura é designada de *monumento*. Contudo, no seguimento da descrição anteriormente formulada acerca da Paisagem em relação à Natureza, aquilo que até à Modernidade determinava *valor* no processo de *significação humana* era feito por via de mitos, isto é, narrativas de carácter simbólico pelo qual se questionava a essência de um dado fenómeno (Eliade, 2002; Kostof, 1995). Com a transformação do código cultural a partir da Revolução Industrial, esse *valor* passou a ser determinado por uma dada ordem de poder (religioso, militar e/ou político), tendo o *monumento* uma conotação sobretudo histórica, destituído de qualquer referência sintomática (Peralta, 2008; Younés, 1999). Por esta razão, a noção de *lugar arquitectónico* que se fundamenta hoje é sobretudo representativa, sendo a

arquitectura valorizada pela sua forma, sem ter, contudo, atenção ao contexto espacial e temporal da paisagem em que está inserida, levando a que a necessidade da sua conservação deixasse de fazer sentido. Este facto é evidente no caso do Parque Natural da Ria Formosa quando a tentativa de se evitar a sua ocupação urbana clandestina (incompatível com as dinâmicas de transformação biofísica) se tornou inútil.

5 - ESTUDO DE CASO DO PARQUE NATURAL DA RIA FORMOSA

A Ria Formosa, localizada no sotavento algarvio, a sul de Portugal, é hoje constituída por um braço de rio que separa a terra do mar ao longo de 60 Km de costa, através de um sistema dunar com 2 penínsulas e 5 ilhas separadas por 6 barras. Devido ao seu ecossistema de transição, constituído sobretudo por dunas, areias e sapais, sensíveis aos processos de ocupação humana inadequada, foi classificada como Reserva Natural em 1978 e como Parque Natural em 1987 (Fig. 1).



Fig. 1: Delimitação cartográfica do Parque Natural da Ria Formosa (ICNF)

De facto, a Ria Formosa apresenta recursos naturais que desde sempre apelaram para o estabelecimento sazonal de povoações, com vestígios de salgas datadas do período romano e do cultivo de figueirais da época medieval ao longo da sua costa (Fig. 2), sobretudo junto às entradas saídas da ria, constituídas por barras (Guerreiro *et al.*, 1993).



Fig. 2: Carta Corográfica do Reino do Algarve, 1841 (Campo Arqueológico de Tavira)

Contudo, no decurso da sua urbanidade¹⁰⁴, os primeiros assentamentos urbanos de que há registo apresentavam um carácter efémero, dependentes dos diferentes ciclos de marés com recorrentes inundações (Coelho, 2008). A par das condições biofísicas e decorrente de uma disputa do território português pelo mar que era frequente no período de domínio filipino (século XVII), o assolamento da costa algarvia por piratas também contribuiu para um generalizado sentimento de insegurança, condicionando a sua ocupação consolidada (Magalhães, 1993). Por esta razão, foi construído um conjunto de fortalezas nos extremos de cada uma das barras, com a função de controlar o acesso à ria. A importância simbólica destas construções foi desde logo culturalmente reconhecida pelas entidades de poder, sobretudo religioso e militar (Vasconcelos, 1983). Contudo, devido à acentuada dinâmica de formação das dunas, os respectivos canais de acesso rapidamente mudaram de local, deixando as fortalezas de desempenhar a função para a qual estavam pensadas (Callixto, 1981). Mais tarde, já no século XVIII, a solução mais viável encontrada para este problema resultou da confiança depositada pela rainha D. Maria I nas comunidades locais que à época viviam junto às barras, as quais avisavam, de imediato, as entidades de controlo acerca das invasões (Cavaco, 1976). A partir de então e de forma progressiva, a fixação consolidada dessas comunidades acabou por se concretizar devido a um processo de compreensão e adaptação às condições de transformação

¹⁰⁴ Numa perspectiva evolutiva do próprio termo, *urbanidade* corresponde aqui à qualidade daquilo que é urbano, isto é, que está relacionado com a vida na cidade, sendo essa qualidade dependente das transformações ocorridas a nível social, económico e político, determinadas pela ocupação humana ao longo do tempo, de acordo com as suas necessidades de apropriação cultural e biológica, bem como das características biofísicas da paisagem em que está inserida (Coelho, 2015).

biofísica da ria e, ao mesmo tempo, pelo reconhecimento do seu potencial intrínseco para satisfazer necessidades elementares, garantindo-se assim a sua perpetuidade ao longo do tempo. À mercê dos meios que disponham, a arquitectura que aqui se edificou tornou-se a expressão singular e ao mesmo tempo colectiva do valor qualitativo desses factos. No caso da *arquitectura de tradição*, esta foi sofrendo uma constante adaptação construtiva, através da aplicação de técnicas tradicionais e do uso de recursos disponíveis na região (Fig. 3).



Fig. 3: Evolução da arquitectura habitacional na Ria Formosa (Arquivo Municipal de Olhão)

Tratava-se, inicialmente, da cabana de colmo, com cerca de 5-6m de comprimento e 3-5m de largura, constituída por uma armação com varas de madeira enterradas obliquamente no solo, nas quais assentavam longitudinalmente ripas de cana. Toda a estrutura, incluindo a cobertura de *duas águas*, era revestida com junco, estorno, barrão ou palha atada com cordas de piteira ou palma, matéria-prima vegetal, disponível na envolvente da ria. No interior, uma divisão funcionava para habitação e outra para arrumos onde se guardavam as redes e utensílios da pesca. No conjunto, a estrutura e materialização física da casa estava não só adaptada às proporções humanas da época, mas também às condições biofísicas adversas em que se inseria (Vasconcelos, 2007).

Mais tarde, a cabana foi gradualmente substituída pela casa construída em alvenaria de pedra, igualmente térrea e com um quintal na parte de trás. A cobertura de *duas águas* era feita de caniçado sobre traves de madeira forrado com telha de meia cana, embora o compartimento mais importante da habitação, a "casa de fora" (a sala de estar), pudesse ter um telhado de tesouro (de *quatro águas*). Romba (2008) descreve-nos que esta habitação incluía um pequeno quarto com uma ou duas esteiras (camas) no chão para a família dormir e nos fundos encontrava-se a cozinha composta por uma pequena bancada e, a um canto, pela chaminé onde se fazia o fogo (o lume).

A partir do século XIX, devido à obtenção de mais riqueza e consequente crescimento demográfico, verificaram-se alterações profundas na estrutura e modos de construção deste tipo de arquitectura. O lote passou a ser totalmente ocupado ao nível do logradouro e a

edificação de um piso superior assentava na soteia, estrutura que permitia a sua expansão em altura sem fundações (Romba, 2008). Este modelo de construção arquitectónica e de ocupação urbana, desenraizada do contexto local e sem limites formalmente definidos, verificou-se incompatível com os processos naturais de transformação da paisagem da Ria Formosa, resultando numa progressiva perda de identidade por parte das suas comunidades locais. Acontece que, o carácter singular desta paisagem, que outrora tinha origem num processo identitário estabelecido através do *acto de habitar* a que designamos *lugar*, foi-se perdendo pelo facto das respetivas memórias passarem a ser substituídas de fronteiras temporais e de experiência espacial (Peralta, 2008). Perante esta situação, a sua classificação como Parque Natural (PNRF), legislado por um Plano Especial de Ordenamento do Território desde 1987 (Decreto-Lei nº 373/87, 9 de Dezembro) que pretendia garantir a conservação dos seus ecossistemas restringido a intervenção humana neste território, não evitou a sua ocupação urbana de carácter clandestino, por não considerar o conceito de paisagem em toda a sua plenitude.

De acordo com o entendimento que fazemos de paisagem, relacionado com a sua *condição ecológica*, o maior ou menor sucesso das medidas a aplicar no PNRF dependerá de uma gestão ponderada entre as necessidades que advêm da instalação das actividades humanas e a capacidade biofísica dos recursos naturais disponíveis para responder a essas necessidades. Contudo, associado ao estudo do *lugar arquitectónico*, essa ponderação carece de um Sistema de Interpretação Integrada de Paisagem que considere a análise não só da sua dimensão física, mas também imaterial, sendo a arquitectura o testemunho e ao mesmo tempo a condição do *lugar* na paisagem.

6 - SISTEMA DE INTERPRETAÇÃO INTEGRADA DA PAISAGEM

No sentido de uma prática interventiva, o Homem não deve ser apenas considerado um actor, que colectiva e socialmente habita a Ria Formosa, mas também um espectador que, de forma individualizada, é juiz dos seus próprios actos (Besse, 2013). Por esta razão, a interpretação integrada desta paisagem pressupõe um conhecimento aprofundado da essência e qualidade intrínseca, não só das suas propriedades biofísicas, mas também dos processos de ocupação humana que, num âmbito relacional, estão associados aos modos de apreciação e valoração da paisagem, os quais determinam as possibilidades e limites do agir humano na paisagem (Serrão, 2011). Do ponto de vista metodológico, a descrição deste tipo de raciocínio, amplo e complexo, exige uma explicação igualmente simples e sintética que só é possível através de uma abordagem simultaneamente morfológica e tipológica de paisagem (Bastian *et al.*, 2006).

6.1 - Abordagem Morfológica de Paisagem

Numa abordagem morfológica, isto é, relativa ao estudo das formas do espaço tendo conhecimento dos fenómenos que lhes deram origem (Lamas, 2010), a paisagem poderá ser entendida como um sistema de sistemas resultante das relações estabelecidas entre diferentes componentes (biofísicas, culturais e semióticas, esta última relacionada com o seu conteúdo simbólico), cuja descrição carece de um processo de hierarquização. Contudo, existem elementos dessas componentes considerados *fixos* que devem ser preservadas para garantir o equilíbrio dinâmico (em constante transformação) e outros *de transição* que estabelecem o contacto com as componentes externas ao sistema (em permanente interacção), no sentido da sua auto-eco-regulação (Magalhães, 2001).

Com objectivo de garantir a continuidade e regeneração do sistema como um todo, será necessário identificar, de forma relacional, as referidas componentes de acordo com um conceito de estruturas (Rossi, 2001). Neste sentido, os *elementos fixos* poderão ser representados por uma *Estrutura Ecológica* - descritiva dos sistemas biofísicos (hidrografia, clima, solo, flora, entre outros) e por uma *Estrutura Cultural* - constituída por sistemas culturais (sobretudo ocupação e uso do solo), existindo também Áreas Complementares correspondentes aos *elementos de transição*. Da conjugação dessas Estruturas e Áreas é possível apresentar uma única *Estrutura da Paisagem* (Magalhães, 2007). Por fim, esta caracterização poderá ser, de forma sintetizada, representada por *Unidades de Paisagem*, correspondente a áreas mais ou menos homogêneas que identificam os principais sistemas, indispensáveis para a estabilidade do seu sistema funcionamento.

Contudo, associado ao estudo do seu *lugar arquitectónico*, a possibilidade de integrar as componentes culturais neste tipo de representação, com regras e códigos próprios de leitura, carece de uma simultânea abordagem tipológica de paisagem (Magalhães, 2007; Muntanola, 1980).

2.1 - Abordagem Tipológica de Paisagem

Decorrente de um processo de construção cultural com origem no *acto de habitar*, o qual depende de um dado sistema de valores, a arquitectura encerra em si o *lugar* a partir do qual o *carácter singular* da paisagem se efectiva, funcionando como um enunciado lógico dos modos de apropriação humana de acordo com os recursos naturais disponíveis para seu usufruto (Jorge, 2007).

Admitindo a impossibilidade de uma total racionalidade de interpretação desse *carácter singular* e, por isso, desprovido de uma hierarquização, a respectiva representação poderá passar por um processo de categorização tipológica das componentes elementares que determinam uma regra comum no modo de ocupação humana da paisagem (Rossi, 2001) e que pode ser morfologicamente indentificada na referida *Estrutura Cultural* através de *Tipologias de Ocupação* (Magalhães, 2007).

Assim, de acordo com os critérios anteriormente descritos e decorrente de uma análise histórico-evolutiva do processo de ocupação urbana no PNRF ao longo de um dado período de tempo - nomeadamente desde que se tornou Reserva Natural em 1978 (Decreto-Lei nº 45/78, 2 de Maio), serão identificados os modos de apropriação humana, pelos quais o *lugar arquitectónico* se constitui. Neste contexto, será determinante analisar os pressupostos base de uma designada *arquitectura de tradição erudita* - que segue um modelo instituído por uma dada ordem de poder, e *arquitectura de tradição vernacular* (raiz popular) - sem um modelo instituído, pelo facto de cada uma delas interpretar a *condição ecológica* de paisagem de forma distinta (Rudofsky, 1964).

Por fim, compreendendo os factores culturais, nomeadamente históricos, que permitiram a perpetuidade de cada uma dessas arquitecturas ao longo do tempo tendo em conta os processos, técnicas e materiais de construção, bem como as condições biofísicas em que estão inseridas e de que dependem, será possível diagnosticar os riscos e impactos que a actual ocupação humana pode causar nos seus sistemas de funcionamento da Ria Formosa, bem como determinar a aptidão para o seu uso múltiplo, segundo as designadas *Tipologias de Ocupação* (Magalhães, 2013).

Como produto final, poder-se-á constituir o referido Sistema de Interpretação Integrada de uma interface de representação simultaneamente cartográfica (associado à abordagem morfológica) e conceptual (correspondente à abordagem tipológica) com esquemas de leitura de fácil compreensão (Bastian *et al.*, 2006), funcionando como um instrumento de auxílio, não só à gestão territorial, como também de acção social, económica e políticas públicas (Boucault *et al.*, 2015).

7 - CONCLUSÕES

Retomando a questão inicialmente colocada no presente artigo - *quais as actividades humanas mais adequadas à preservação da condição ecológica da paisagem no Parque Natural da Ria*

Formosa (PNRF)?, e considerando a referida *condição ecológica* como a gestão ponderada entre as necessidades que advêm da instalação das actividades humanas e a capacidade biofísica dos recursos naturais disponíveis em responder a essas necessidades no sentido da sua conservação integrada, poder-se-á referir que a respectiva resposta reside, em parte significativa, na compreensão daquilo a que designamos *lugar arquitectónico* na paisagem. Trata-se, efectivamente, de um *carácter singular* da paisagem resultante de um *processo de significação* que decorre do *acto de habitar*. Do ponto de vista da arquitectura, esse processo depende de um mecanismo cultural e biológico de apreensão humana de um dado espaço habitado, bem como do contexto espacial e temporal em que esse espaço habitado está inserido. Neste sentido, a arquitectura foi aqui descrita *enquanto resultante do lugar* e ao mesmo tempo *que dá a resultar o lugar* na paisagem, não apenas como elemento físico seu constituinte, mas sobretudo como símbolo de reconhecimento cultural do seu potencial intrínseco, que num *sentido individual* depende do papel societário que cada indivíduo tem numa dada comunidade e, num *plano colectivo*, dos fenómenos de ordem social, económica, política e, sobretudo, biofísica que lhe deram origem e determinam *valor*.

Do ponto de vista metodológico, o desenvolvimento de um Sistema de Interpretação Integrada que contemple a existência e a salvaguarda desse *lugar arquitectónico*, carece de uma abordagem simultaneamente morfológica e tipológica de paisagem, não só na sua dimensão física, mas também imaterial. Assim, a paisagem pode ser morfológicamente caracterizada como um sistema de sistemas, cujos principais elementos constituintes (biofísicos, culturais e semióticos), em constante interacção, são representados por meio de uma designada *Estrutura da Paisagem*. Contudo, a impossibilidade de integrar o referido *carácter singular* neste tipo de representação, com regras e códigos culturais próprios de leitura, faz com que seja necessária uma simultânea categorização tipológica de paisagem, através da definição de *Tipologias de Ocupação* expressas numa dada arquitectura de tradição.

No caso do PNRF tratar-se-á de um modelo de análise das principais estruturas (funcionais e simbólicas) e de diagnóstico dos impactos causados pela sua ocupação urbana desde que se constituiu de Reserva Natural em 1978. A identificação das potencialidades e fragilidades biofísicas desta paisagem possibilitará, por fim, defenir as actividades mais adequadas a preservação da sua *condição ecológica*, em concordância com as necessidades das populações que nela habitam.

8 - BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Alexandre Cancela d'; Botelho, Maria João; Oliveira, Maria Rosário; Afonso, Marta. 2011. *A Paisagem na revisão dos PDM. Orientações para a implementação da Convenção Europeia da Paisagem no âmbito municipal*. DGOTDU, Lisboa
- Abreu, Alexandre Cancela d'; Correia, Teresa Pinto; Oliveira, Maria Rosário. 2004. *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*. DGOTDU, Lisboa
- Araújo, Ilídio. 1987. *O essencial sobre o litoral português*. Coleção Essencial 23. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa
- Barnet, Rod. 2013. *Emergence in Landscape Architecture*. New York: Routledge
- Bastian, Olaf; Krönert, Rudolf; Lipský, Zdeněk. 2006. "Landscape diagnosis on different space and time scales a challenge for landscape planning". In *Landscape Ecology Journal*. Springer Link. Volume 21, Issue 3. 359-374
- Benevolo, Leonardo. 1974. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987
- Berque, Augustin. 1994. "A ecúmena, medida terrestre do Homem, medida humana da Terra: para uma problemática do mundo ambiente". in Serrão, Adriana (coord.). 2011. *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
- Besse, Jean-Marc. 2013. "Estar na Paisagem, habitar, caminhar". in Cardoso, Isabel (coord.). 2013. *Paisagem e Património. Aproximações Pluridisciplinares*. Dafne Editora. CHAIA - UÉvora
- Bocault, François; Lopes, Joana; Ribeiro, Ricardo, 2015. "Integrative tools for landscape interpretation". in *Workshop Landscape Reading Methodologies*. Guimarães, 24 e 25 de Setembro
- Callixto, Carlos Pereira. 1981. "Apontamentos para a história das fortificações da praça de Faro - V". in *Anais do Município de Faro*, vol. XI. Câmara Municipal de Faro
- Cavaco, Carminda, 1976. *O Algarve Oriental: as vilas, o campo e o mar*. Gabinete de Planeamento da Região do Algarve, Vol. I, Faro
- Choay, Françoise. 1984. *Avant-Propos de Alois Riegl - Le Culte Moderne des Monuments*. Éd. du Seuil, Paris. 17-18
- Coelho, António Borges. 2008. *Portugal na Espanha Árabe*. Editorial Caminho, Lisboa
- Coelho, Carlos Dias. 2015. "O Tecido. Leitura e interpretação". in Coelho, Carlos Dias (coord.). 2015. *Os Elementos Urbanos. Cadernos Morfologia Urbana 1 - estudos da cidade portuguesa*. Argumentum, 2ª Edição, Lisboa
- Eliade, Mirecea. 1992. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Edição Livros do Brasil, Lisboa, 2002
- Freitas, Joana. 2010. *O litoral português na época contemporânea: representações, práticas e consequências. Os casos de Espinho e do Algarve (c. 1851 a c. de 1990)*. Doutoramento em História. Especialidade de História Contemporânea. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Guerreiro, Manuel Viegas; Magalhães, Joaquim Romero. 1983. "Duas descrições do Algarve do século XVI". in *Cadernos da Revista de História Económica e Social*, Livraria Sá Costa, Lisboa
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood*. New York: Routledge, 2002
- Jorge, José (coord.). 2013. *Para uma Ética do Território*. Faculdade de Arquitectura, Lisboa

- Jorge, José. 2007. *Lugares em Teoria*. Col. Pensar Arquitectura. Caleidoscópio, Lisboa
- Kostof, Spiro. 1985. *A History of Architecture: Settings and Rituals*. 2ª Edição, Oxford University Press, New York Oxford
- Lamas, José. 1989. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Edição, Lisboa, 2010
- Lampraia, Dora. 2012. "Por uma Política de Paisagem. A Propósito da Convenção Europeia da Paisagem" in Serrão, Adriana (coord.) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa
- Le Goff, Jacques. 1924. *História e Memória*. Edições 70. Lisboa, 2000
- Magalhães, Manuela (coord.). 2007. *Estrutura Ecológica da Paisagem: Conceitos e Delimitações - escalas regional e municipal*. CEAP-ISA-UTL, ISApress, Lisboa
- Magalhães, Manuela. 2001. *A Arquitectura Paisagista - morfologia e complexidade*. Editorial Estampa, Lisboa. 525 pp.
- Magalhães, Joaquim Antero. 1993. *O Algarve económico. 1600-1773*. Estampa, Lisboa
- Muntañola, Josep. 1980. *Topogénesis Tres. Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*. Oikos-tau, S. A., Barcelona
- Muntañola, Josep. 1974. *La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de uma epistemologia de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona
- Peralta, Elsa. 2008. *A Memória do Mar - Património, Tradição e (Re)imaginação Identitária na Contemporaneidade*. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (UTL), Lisboa
- Ribeiro, Orlando. 1945. Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Livraria Sá da Costa. 7ª Edição, Lisboa, 1998
- Romba, Sandra. 2008. *Evolução Urbana de Olhão*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Especialização em História da Arte Portuguesa. FCS-Ugal, Faro
- Rossi, Aldo. 1966. *A Arquitectura da Cidade*. E.Cosmos, 2ª Edição, Lisboa, 2001
- Rudofsky, Bernard, 1964. *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. Doubleday & Company, Inc., Garden City, Nova Iorque
- Serrão, Adriana (coord.). 2012. *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa
- Serrão, Adriana. 2011. "A Paisagem como problema da filosofia". in Serrão, Adriana (coord). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011
- Telles, Gonçalo Ribeiro. 2002. "Sobre Paisagem". In *Revista AP3 - Associação Portuguesa de Arquitectos Paisagistas*. Lisboa. 9
- Vasconcelos, José Leite de. 1983. *Etnografia Portuguesa*. vol. VI. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2007
- Wulf, ANDrea. 2016. *A Invenção da Natureza. As aventuras de Alexander Von Humboldt, o herói esquecido da ciência*. Circulo de Leitores, Lisboa
- Younés, Samir. 1999. *The True, the Fictive and the Real: The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*. Papadakis Publisher, Londres

Legislação e Convenções

Conselho da Europa, 2000. *Convenção Europeia da Paisagem* (ETS nº 176). Relatório Explicativo de Estrasburgo

Conselho da Europa, 1995. *Recomendação nº R(95)9* do Comité de Ministros do Conselho da Europa para membros do estado na Conservação integrada das áreas com Paisagem Cultural como parte da Política da Paisagem. Estrasburgo

Decreto nº 4/2005, 14 de Fevereiro. *Aprovação da Convenção Europeia da Paisagem (CEP)*. Diário da República, 1.ª série A - N.º 13

Decreto Regulamentar nº 54/2007, de 27 de Abril. Aprova a Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano como organismo público responsável pelo ordenamento do território e desenvolvimento urbano. Diário da República, 1.ª série - N.º 82

Decreto-Lei n.º 380/99, de 22 de Setembro (repblicado pelo Decreto-Lei nº 46/2009, de 20 de Fevereiro). *Regime Jurídico dos Instrumentos de Gestão Territorial*. Diário da República, 1.ª série - N.º 222

Decreto-Lei nº 45/78, 2 de Maio. Criação da Reserva Natural da Ria Formosa. Diário da República, 1.ª série - N.º 100

Decreto-Lei nº 373/87, 9 de Dezembro. (Alterado pelo Decreto-Lei nº 99-A/2009, 29 de Abril). Criação do Parque Natural da Ria Formosa. Diário da República, 1.ª série - N.º 282

Resolução do Conselho de Ministros n.º 45/2015, 7 de Julho. Aprovação da Política Nacional de Arquitetura e Paisagem. Diário da República, 1.ª série - N.º 130

UNESCO, 1972. Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural. 17ª Sessão da Conferência Geral de Paris

OS EREMITAS DA *POBRE VIDA* E A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM DA SERRA DE OSSA

Rolando Volzone

Resumo: Os testemunhos arquitetônicos que chegam até hoje como legado do movimento eremítico na Serra de Ossa, embora estudados e analisados do ponto de vista historiográfico, são ainda pouco conhecidos relativamente às características arquitetônicas da sua implantação física e da sua relação com os sistemas naturais. Pretende-se neste trabalho expor o processo de apropriação do ermo como ponto de partida para a interpretação desta paisagem, evidenciando a relação estreita entre a vivência religiosa e o espaço físico escolhido para atingir a perfeição da alma. O locus eremus é assim determinado não só por aspetos de ordem prática como a localização absoluta e relativa, orografia do terreno, existência de recursos hídricos, ou o favorecimento do Rei à ação religiosa e de povoamento dos eremitas, mas também por aspetos de ordem espiritual associados ao simbolismo dos elementos físicos presentes e da caminhada solitária destes homens. Estes aspetos, conjugados com os elementos arquitetônicos construídos e demais ação humana exercida, poderão ser campo fértil para a definição de uma hipotética Paisagem Eremítica com base nas características suficientemente distintivas que a sustente.

Palavras Chave: Apropriação; Arquitetura; Eremitismo; Paisagem; Serra de Ossa.

THE EREMITES OF *POOR LIFE* AND THE CONSTRUCTION OF THE SIERRA DE OSSA LANDSCAPE

Rolando Volzone

Abstract: The architectural evidences that reached our days as a legacy of the hermitical movement in Serra de Ossa, although studied and analyzed from an historical point of view, are still little known with respect to the architectural characteristics of its physical implantation and its relationship with the natural systems. This paper intends to expose the appropriation process of the locus eremus as a starting point for the interpretation of this landscape, evidencing the close relationship between the religious experience and the physical space chosen to reach the perfection of the soul. The locus eremus is thus determined not only by practical aspects such as the absolute and relative location, orography, existence of water resources, or the King's favoring to the religious and settlement action of the hermits, but also by spiritual aspects related to the symbolism of the physical elements present and the solitary walk of these men. These aspects, combined with the built architectural elements and other exerted human action, may be fertile ground for the definition of a hypothetical Hermitical Landscape based on the sufficiently distinctive characteristics that sustain it.

Keywords: Appropriation; Architecture; Eremitism; Landscape; Serra de Ossa.

OS EREMITAS DA *POBRE VIDA*

E A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM DA SERRA DE OSSA

Rolando Volzone

1 - INTRODUÇÃO¹⁰⁵

O movimento eremítico em Portugal teve particular importância no Alentejo onde um conjunto de homens - os eremitas da *pobre vida* - personificaram a expressão máxima do Eremitismo¹⁰⁶ na região. É a partir de 1366, ano em que é documentado o registo das primeiras fundações eremíticas, que a Serra de Ossa se constituirá como o epicentro deste movimento na província transtagana.

A investigação visa contribuir para a criação de conhecimento sobre uma realidade, que pela sua própria natureza erma se encontra pouco estudada. Pretende-se complementar estudos já efetuados no âmbito histórico, sociológico e teológico acrescentando o saber arquitetónico na sua relação com a paisagem, e compreender o valor contemporâneo destes conjuntos arquitetónico-paisagísticos que sofreram alterações profundas ao longo dos séculos, nomeadamente com a extinção das ordens religiosas em 1834. Ao avançado estado de ruína e reconversão funcional de alguns destes edifícios, correspondem também processos de alteração da paisagem verificados no último meio século, designadamente no que diz respeito à plantação de eucaliptos na Serra, o que transformou profundamente o carácter do lugar, uma vez que comprometeu o sistema hídrico existente assim como a leitura morfológica do relevo.

¹⁰⁵ O presente trabalho insere-se no âmbito do projeto de investigação doutoral *Arquiteturas da Alma. Proposta de Valorização da Arquitetura e Paisagem Eremitica no Alentejo dos séculos XII-XVI*, financiado pela FCT (SFRH/BD/111796/2015), que teve início em Outubro de 2015.

¹⁰⁶ Sobre a evolução do eremitismo em Portugal, veja-se: Maria Ângela Beirante, «Eremitismo», *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira Azevedo, tomo II, Lisboa, Círculo de Leitores - CEHR da UCP, 2000, pp. 149-154. Neste contexto fornece uma definição de eremitismo como de "uma forma de vida caracterizada pelo radical desinteresse pelo mundo e pela procura da solidão (do grego *érêmos*, solidão, deserto, ermo). Traduz uma atitude existencial que tem como finalidade a busca pela transcendência, mediante a própria superação, e é comum a todas as religiões que buscam a salvação através da união com Deus".

Neste âmbito, a partir de uma leitura das fontes cartográficas¹⁰⁷, é possível esboçar uma análise fisiográfica da Serra de Ossa. Contudo, entende-se que este território constitui-se como uma entidade multidimensional, que apresenta duas facetas complementares de uma qualquer experiência de cariz eremítica - uma terrena e outra espiritual. Considera-se assim importante conjugar estas duas componentes para melhor compreender esta realidade.

2 - ENQUADRAMENTO HISTÓRICO: O ALENTEJO E OS EREMITAS DA "POBRE VIDA"

*Alentejo, ai solidão,
Solidão, ai Alentejo,
Convento de céu aberto!
Nos teus claustros me fiz monge,
Alentejo ai solidão...
Em ti por ti me fiz monge,
Perdeu-se a terra ao longe,
Chegou-se-me o céu mais perto!*

Régio 1968, 141-143

Os versos do *Fado Alentejano*, acrescentado na 3ª edição da coleção *Fado, Obras Completas* de 1968 de José Régio, conseguem encerrar com muita eficácia a condição eremítica - de solidão, de aproximação com o divino - da qual a região alentejana parece impregnada.

Já Fr. Henrique de Santo António na *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa*¹⁰⁸ (o texto de memórias mais antigo deste movimento no plano nacional publicado entre 1745-1752) apresenta nos primeiros quatro capítulos do primeiro tomo, uma descrição exaustiva da " (...) grande Província do Alem-Tejo, em que teve a sua origem a vida solitária" (Santo António 1745-1752, 26), mostrando-nos uma versão romanceada do Alentejo como berço da vivência eremítica, mesmo anterior à experiência de São Paulo de Tebas, um dos Padres do Deserto e primeiro eremita do qual há notícias.

Embora extremamente sugestiva a dissertação de Fr. Henrique, não existem até hoje provas documentais a suportar as suas afirmações, e portanto socorremo-nos do primeiro documento existente, datado de 19 de Julho de 1376: a bula *Cum vobis visitationem prelatorum* do Papa

¹⁰⁷ As fontes cartográficas analisadas foram disponibilizadas pelo IGOT - Instituto de Geografia e Ordenamento do Território Universidade de Lisboa, pela Unidade de Ambiente e Desenvolvimento do CIMAC - Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central, e pelo Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, da Direção Regional de Florestas do Alentejo.

¹⁰⁸ Fr. Henrique de Santo António, *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa No Reyno de Portugal, e dos que floresceram em todos os mais Ermos da Christandade; dos quaes nos seguintes séculos se formou a Congregação dos Pobres de Jesu Christo; e muitos depois a Sagrada de S. Paulo primeiro Eremita, chamada dos Eremitas da Serra de Ossa*, tomo I - *Que contém a Historia Anachoretica, e Cenobitica dos primeiros cinco séculos do Mundo Christão*; tomo II - *Que contém a Historia Anachoretica, e Cenobitica dos Seculos Sexto, Settimo, Oitavo e Nono* Lisboa, na Officina de Francisco da Sylva, 1745- 1752.

Gregório XI, através da qual é ordenada uma visita para inquirir sobre a vida, costumes e ortodoxia desses pobres *Ermitães*, nomeando como visitantes o chantre de Braga Vasco Domingues, e o bispo de Coimbra D. Pedro Dias Tenório. É assim que a 2 de Fevereiro de 1378, Vasco Domingues emite uma sentença relativa a estes eremitas, que vivem “nas montanhas e logares Ermos do bispado d euora e comarca d aalem teio”, atestando a presença de fundações já a partir de 1366, iluminando esta realidade de eremitismo espontâneo do qual não havia algum registo.¹⁰⁹

A exposição e conformidade da vida eremítica resultam numa intensa fase de expansão até 1452 à qual não são indiferentes as doações efetuadas pelo Rei, pelos concelhos e por particulares. Essa expansão terá no entanto outro efeito: estimulará a vontade do poder régio e das instituições eclesiásticas de enquadrar o movimento, exercendo um constante controlo, até à constituição em 1578 de uma Congregação autónoma sujeita à Regra de Santo Agostinho e no quadro da já antiga ordem húngara dos Eremitas de S. Paulo Primeiro Eremita. É assim que na província trastagana, na zona menos povoada do país, se instalam os eremitas da *pobre vida*, recusando o materialismo da sociedade, praticando um *modus vivendi* radical que visa atingir a perfeição da alma.

É num ambiente de simpatia para estes ascetas¹¹⁰ que se gera o clima propício ao desenvolvimento de uma cultura espiritual que tem como nota dominante o desprezo do mundo. Num período marcado pela peste negra - a primeira epidemia data de 1348 - que dizimou entre um terço e metade da população portuguesa, e pela fome associada a repetidos maus anos de colheitas, registou-se naturalmente um esforço e uma política desenvolvida pela coroa de recuperação e reorganização demográfica e económica, no sentido de atrair a população para as novas vilas e concelhos. A peste e o êxodo populacional levaram à existência de extensos terrenos abandonados e por cultivar, pelo que não é de estranhar o apoio por parte dos concelhos aos eremitas que certamente contribuiriam para a fixação de populações e na recuperação de terras de cultivo. Adicionalmente, de referir que a este ambiente favorável não era alheia a admiração que o poder e população sentiam pela pobreza e pelo exemplar modo de vida¹¹¹.

¹⁰⁹ É importante ressaltar no campo historiográfico: José Mattoso, com o seu artigo *Eremitas Portugueses no século XII* na revista *Lusitania Sacra* de 1972, traça uma primeira caracterização do movimento em termos cronológicos, da sua distribuição geográfica e do seu papel no povoamento de regiões. Em 1976, no volume III do *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Mattoso volta a debruçar-se sobre o tema, apresentando uma síntese sobre os Eremitas da Serra de Ossa e em 1985 Maria Ângela Beirante publica *Eremitérios da pobre vida no Alentejo dos séculos XIV-XV*. Mais recentemente é conhecida a investigação de João Luís Inglês Fontes que na sua tese de doutoramento *Da «pobre vida» à Congregação da Serra de Ossa: génese e institucionalização de uma experiência eremítica (1366-1510)* aprofunda exaustivamente a evolução histórica do movimento e o *modus vivendi* destas comunidades.

¹¹⁰ Maria Ângela Beirante, *Eremitérios da pobre vida no Alentejo dos Séculos XIV-XV in Territórios do Sagrado - Crenças e Comportamentos na Idade Média em Portugal*, Lisboa, 2011 p. 133: “De grande importância era as doações feitas pelos concelhos aos eremitas da *pobre vida*, que se instalavam nas matas e baldios do seu termo. (...) Todas estas doações revelam um clima bastante favorável ao fenómeno eremítico”.

¹¹¹ *Ibid.*, págs. 118-120.

Estamos assim perante um fenómeno de apropriação de um espaço - o ermo. Esta apropriação, como vimos, tem duas motivações distintas: a dos próprios eremitas que pretendem o afastamento e o isolamento do mundo, e a do poder que vê o anacoreta como elemento instrumental no povoamento dos terrenos abandonados. O ermo é escolhido como espaço da própria espiritualidade, como o deserto procurado pelos eremitas, afastado dos centros populacionais. Apropriam-se assim destas terras abandonadas - geralmente invadidas pelo mato -, destes espaços devolutos e dedicam-se ao cultivo das terras que pertencem ao eremitério.

Gustavo de Matos Sequeira, um dos mais notáveis olisipógrafos do século XX, colaborou na edição de um pequeno livro intitulado *Alentejo*, o nº5 da coleção *Terras Portuguesas*, editado pela Shell Portuguesa em 1944. O livro é essencialmente um guia das terras de interesse histórico e turístico de Portugal, um roteiro de “O que se deve ver no Alentejo”, como escrito na última página. No contexto da presente investigação curioso é o parágrafo dedicado à Paisagem e o Homem. A ideia que num guia, se sinta a necessidade de dedicar algumas páginas a esta relação, sublinha a relevância e clareza com a qual este território é lido. Numa passagem assim se escreve: “A terra, a cultura e o clima influem poderosamente no tipo humano; a paisagem condiciona-o também. Assim o Alentejano se formou dentro dos ditames impostos pelo seu «habitat». Os vastos horizontes tornam-no contemplativo e recolhido; a extensão das planuras aumenta-lhe a estatura” (Sequeira 1944, 8).

Será possível imaginar a imensidão da peneplanície alentejana como elemento essencial para as práticas introspectivas destes homens? Terá sido este mapa basilar na expansão dos eremitas, mapa que traça a correspondência entre a imensidão do território e a profundidade do “espaço interior”?

Parece ser nesta dicotomia entre as duas escalas do pequeno e do grande, que se encontram as imensidões das planícies e a íntima profundidade, numa espécie de contínuo concentrar e expandir, “a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito” (Bachelard 1978, 157).¹¹²

¹¹² São várias as referências a esta dualidade entre imensidão e intimidade, talvez uma das mais impressionantes seja a de Philippe Diolé (1908-1977), autor e explorador francês que partilhou com Jacques-Yves Cousteau, para além das conhecidas explorações marítimas, a coautoria de diversas publicações. Diolé apresenta-nos no seu *Le Plus Beau Désert du monde* (1955) o produto reflexivo e emocional da sua viagem individual pelo deserto do Sahara, onde podemos encontrar passagens como: “é preciso viver o deserto tal como se reflete no interior do errante” (...) “esses restos de montanhas, essas areias e esses rios mortos, essas pedras e esse sol causticante” (...) “é anexado ao espaço interior”.

O papel da Serra de Ossa como epicentro do movimento no Alentejo determina a premência em estudar primariamente os eremitérios da congregação aqui fundados: *Serra de Ossa*, *Vale da Infante* e *Vale de Abraão*. A crescente adesão ao movimento e o processo de institucionalização das ordens resultou na constituição de mosteiros, respetivamente: Mosteiro de São Paulo da Serra de Ossa, Mosteiro de Santo Antão de Vale de Infante e Mosteiro de Santo Onofre de Vale de Abraão.¹¹⁴

Após à extinção das ordens religiosas de 1834, estes três eremitérios revelam-se paradigmáticos da evolução dos complexos arquitetónicos. Atualmente, alguns ainda conservam elementos característicos de considerável interesse patrimonial e científico, outros foram transformados, geralmente em virtude de uma alteração do próprio destino de uso, e outros estão em estado de ruína.

O eremitério *Serra de Ossa* foi central para o movimento eremítico, sendo cabeça da Ordem de São Paulo desde 1578 até à fundação do Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa. As *Chronicas dos eremitas da serra de Ossa* relatam duas fundações, uma em 315 e outra em 1182, das quais, até a data, não há provas tangíveis nem documentais. Em 1400 é fundado um mosteiro que em 1578 - no ano da aprovação definitiva da Congregação dos Eremitas da Serra de Ossa - é reconstruído e significativamente ampliado (Fig.s 2 e 3).

Este mosteiro continuou a sofrer campanhas de remodelação ao longo da primeira metade do século XVII e do século XVIII, patrocinadas sobretudo pelos Duques de Bragança. Em 1834 é publicado o Decreto de extinção das Ordens Religiosas, pelo qual foram declarados extintos todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares. O então Mosteiro de São Paulo não teve destino diferente, aliás, espera-o trinta e seis anos de abandono depois da execução do diploma, devassamento e espoliação de muitos valores culturais, até à venda por parte do Estado em hasta pública.¹¹⁵

¹¹⁴ Para além dos três eremitérios citados, as fontes relatam também a existência de um quarto eremitério, o de *Santa Maria de Monte Virgem*, fundado em 1397, mas que já não é presente na geografia eremítica após 1452 - ano de institucionalização deste movimento. Por esta razão, e sendo o trabalho de investigação numa fase inicial, é ainda incerto o exato local de implantação, e optou-se por excluí-lo do conjunto de eremitérios tratados.

¹¹⁵ Para a descrição artístico-arquitetónica veja-se: Túlio Espanca, *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Évora*, vol. IX, tomo I, pp. 306-321; Luísa Arruda e Teresa Campos Coelho, *Convento de São Paulo da Serra de Ossa*, Lisboa, Edições Inapa, 2004.



Fig. 2: Mosteiro de São Paulo da Serra de Ossa: vista aérea. Fonte: Google Earth, data das imagens 01/09/2013



Fig. 3: Mosteiro de São Paulo da Serra de Ossa: vista de noroeste

O eremitério *Vale da Infante* fundado em 1374 é localizado no vale homónimo. Era propriedade da infanta D. Beatriz, filha do rei D. Pedro I e de D. Inês de Castro, que doou estas terras aos eremitas da *pobre vida*, e em virtude disto o lugar adquiriu o nome *Vale da Infante* (Fig.s 4 e 5). Em 1642 a comunidade deve ter sido transferida para o Convento de Lisboa “ficando, apenas o hospício para noviciado dos irmãos regantes, e sofreu, então, importantes obras de conservação” (Espanca 1975, 246). Em 1657 servia somente de granja do Mosteiro de São Paulo.



Fig. 4: Mosteiro de Santo Antão de Vale da Infante: vista aérea. Fonte: Google Earth, data das imagens 01/09/2013



Fig. 5: Mosteiro de Santo Antão de Vale da Infante: vista de noroeste

O eremitério *Vale de Abraão*, junto à albufeira existente no vale, é no final do século XV um dos mais ricos e povoados. Em 1592, após a aprovação definitiva da Ordem, foi decidida a extinção deste mosteiro por motivos de insalubridade ou escassez de rendas (Fontes 2012). Em 1878, Gabriel Pereira atestava a completa ruína em que caíra o antigo complexo monástico. Esta realidade foi confirmada nas visitas de campo efetuadas no final de 2016 (Fig.s 6 e 7) com o apoio do arqueólogo Rui Mataloto. Embora em estado de ruína é um testemunho que chegou até nós e que merece ser estudado, seguramente com base na sinergia entre Arquitetura, Arqueologia, História e Paisagem.



Fig. 6: Ruínas do Mosteiro de Santo Onofre de Vale de Abraão: vista aérea. Fonte: Google Earth, 01/09/2013



Fig. 7: Ruínas do Mosteiro de Santo Onofre de Vale de Abraão: vista de sudoeste

4 - CARATERIZAÇÃO FISIAGRÁFICA DA SERRA DE OSSA¹¹⁶

A Serra de Ossa¹¹⁷ ergue-se no Alentejo central a 30 Km da cidade de Évora (Fig. 8), elevando-se entre o Alto Alentejo e a planície de Évora, com cota máxima de 653m sobre o nível do mar no Alto de São Gens de onde " (...) o panorama é vastíssimo: da Fóia algarvia à massa respeitável da Serra de Estrela, da Serra Morena às de Montejunto e Arrábida desenvolve-se um panorama colossal, um mar em que as montanhas semelham vagas" (Pereira 1934, 366).

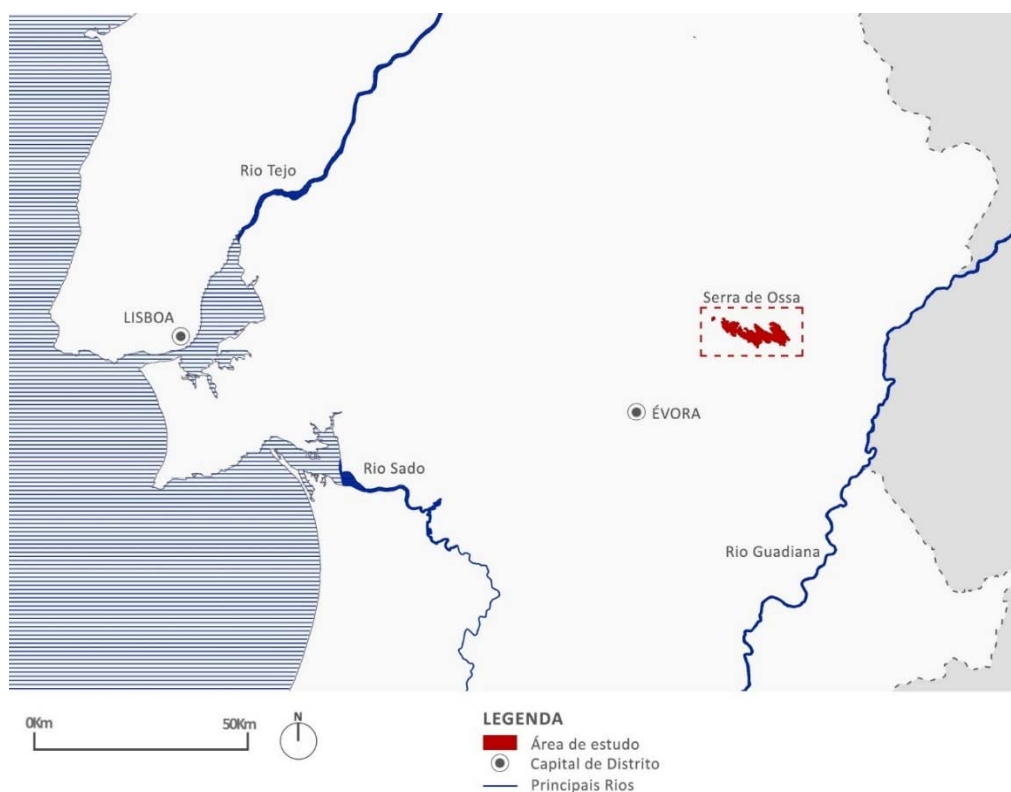


Fig. 8: Serra de Ossa: localização

Não se constitui como um relevo de grande expressão, mas certamente destaca-se pelo contraste com a imensidão da peneplanície circundante, "O peneplano do Alentejo desdobra-se, visto do alto, por Estremadura e Beira" (Cidade 1959, 4).

¹¹⁶ Uma serra é entendida como um sistema de elevações singulares - e não agrupadas, como no caso dos maciços - geralmente separadas por vales. A etimologia da palavra - do substantivo latino *serra* - remete para o instrumento cortante, uma serra, cujas lâminas dentadas lembram a série de montanhas com picos em forma de triângulo que a constituem.

¹¹⁷ Na caracterização da paisagem da Serra de Ossa tomou-se como instrumento fundamental a publicação "*Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*", elaborado para a DGOT-DU, Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território, pelo Departamento de Planeamento Biofísico e Paisagístico da Universidade de Évora, entre 1999 e 2001.

Na sua orientação aproximada noroeste-sudeste, distribui-se principalmente pelos concelhos de Borba, Estremoz, Redondo - núcleo central da Serra - embora agregue também parte dos concelhos de Arraiolos, Sousel e Vila Viçosa, com os seus 40 Km de comprimento e 16 de largura. Apresenta *grosso modo* o relevo típico de xistos, sendo constituída principalmente por xistos paleozoicos e formações metamórficas. Da análise primária da sua topografia é possível detetar uma depressão continuada que atravessa a serra ao longo da sua estrutura, seguindo a sua orientação geral, que configura o vale de fratura da Água Santa, do nome da ribeira que o atravessa. (Feio 1983, 6).

O sistema hidrográfico da Serra de Ossa é constituído pelas águas pertencentes às bacias do Tejo e do Guadiana. De mencionar os dois cursos de água mais relevantes: a ribeira de Lucefecit - afluente na margem direita do Guadiana que se destaca pelo seu caudal permanente; e a ribeira de Tera que com uma extensão de 60 km recebe em si três grandes ribeiros, com origem na própria serra: Água Santa, Canal e Cortes (Fig. 9).

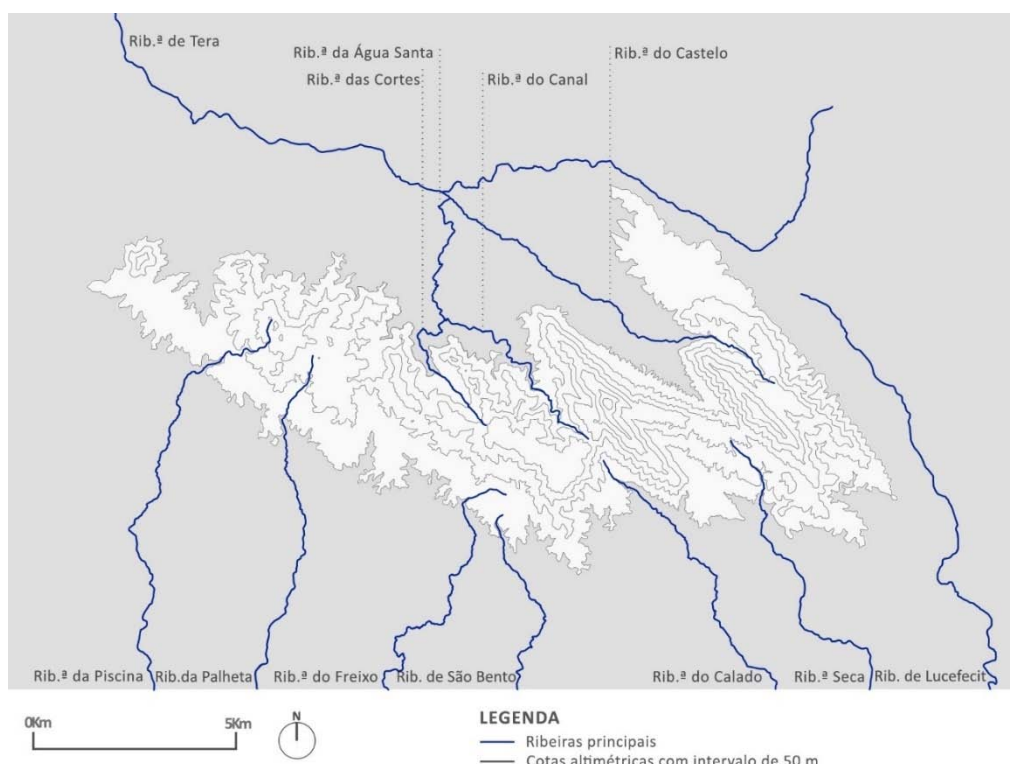


Fig. 9: Serra de Ossa: Principais Ribeiras, com base nos dados fornecidos pela Unidade de Ambiente e Desenvolvimento do CIMAC (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central)

Embora os recursos aquíferos subterrâneos, sobretudo nas formações xistosas, sejam muito limitados no Alentejo Central, caracterizado por solos de potencial reduzido para a agricultura (Calado 2001, 17), existem evidências muito antigas relativamente à presença de água abundante nesta zona da Serra de Ossa designadamente nas *Chronicas dos Eremitas da Serra de Ossa* onde se lê: "*Muitas são também as ribeiras, que nestas terras tem o seu nascimento; e algumas de nome pela sua grandeza, e abundancia de agoas: as principaes sao a de Lucefeci nascida dellas pela parte que olha para as Villas de Estremoz, e Borba, e corre por onde chamao Meyo Mundo, fazendo o seu arrebatado curso para o Poente; e depois de ter embebido em si outros muitos ribeiros, que correm do interior das mesmas terras, com os quaes se faz mais caudalosa, e difficultoza em partes de se passar sem grande risco, se recolhe no rio Guadiana. Também a celebre ribeira de Tera tem a sua origem na raiz destas serras para a mesma parte de Estremoz; e depois de receber em si os três grandes ribeiros, que dellas correm chamados o da Agoa Santa, por ser o seu banho remedio maravilhoso, e saudável para varias enfermidades; o do Canal, e o das Córtes, se vem a fazer Tera huma das mayores, e mais caudalosas ribeiras de todo o Alem-Tejo. Pela parte do Sul também correm destas serras algumas ribeiras de menor grandeza, quaes sao a do Pinheiro, a da Silveira, a de Val-de Abraham, e a de Val-de Pereiro.*" (Santo António 1745, 78).

A partir dos anos 50 e 60 do século passado, a plantação intensiva de eucaliptos tem resultado numa degradação dos recursos hídricos e do solo, para além de uma uniformidade e descaraterização da paisagem. Neste contexto, é de particular interesse a investigação *Impacte da Cultura de Eucaliptos sobre os Recursos Hídricos Subterrâneos da Serra de Ossa*, onde através de avaliações no terreno concluiu-se que "*na maior parte das fontes existentes na Serra de Ossa acusam um elevado estado de degradação, estando algumas abandonadas e/ou destruídas. Das catorze fontes observadas apenas três forneciam caudal aceitável, cerca de 400 l/h, para a época do ano (Maio/Junho). As restantes estavam secas ou apresentavam um caudal muito pequeno*" (Lima et al. 1998).

Se o efeito visual da plantação do eucaliptal é evidente ao visitante da Serra de Ossa, o seu efeito sobre os recursos hídricos não é menos relevante, sobretudo numa zona quente e seca como é o caso em estudo. A plantação intensiva de eucaliptos num clima como o da Serra de Ossa leva a que a evapotranspiração seja muito mais elevada que a infiltração, o que resulta no empobrecimento do solo em água e na redução da mesma subterraneamente; a consequência destes fatores é o desaparecimento dos caudais das nascentes.

A transformação fito-edafo-climática, a redução dos níveis de água disponível e o consequente abandono dos terrenos agrícolas pela população levaram a um empobrecimento e degradação geral dos sistemas ecológicos da Serra e das suas estruturas. Felizmente esta situação é reversível: como é apontado pelo estudo da Universidade de Évora anteriormente citado, a influência do eucaliptal faz-se sobretudo ao nível do sistema aquífero superficial, o que leva a concluir que no caso de esta cultura ser abandonada rapidamente seria possível atingir um novo equilíbrio (Lima et al. 1998).

No que respeita ao sistema de vegetação, sabe-se que é possível encontrar nas áreas situadas a cotas superiores aos 350m, manchas da vegetação autóctone (Calado 2001, 18-19), com a presença do Zambujeiro (*Olea europaea, sylvestris*), do Pinheiro bravo (*Pinus pinaster, atlantica*), do Pinheiro manso (*Pinus pinea*), do Carvalho-lusitano (*Quercus faginea*), do Sobreiro (*Quercus suber*). Hoje em dia ainda se encontram, nas imediações do Mosteiro de São Paulo da Serra de Ossa, manchas de sobreiral, azinhal e giestal.

Da análise da Carta Agrícola e Florestal de Portugal à escala 1:25000, com reconhecimento de campo em 1951 e atualização de 1964, é possível individualizar estas áreas de plantação diversificada, numa altura em que a eucaliptização ainda não tinha alterado completamente a paisagem.

5 - A SERRA DE OSSA - ASPETOS PRÁTICOS E ESPIRITUAIS DO PROCESSO DE APROPRIAÇÃO

*"A meia encosta dessa erguida serra,
Pairando sobre valles, o mosteiro,
Já de dois sucessor, que n'outros pontos
Se disseram d'Abraão e Val d'Infante,
Bem situado foi dos pobres monges.*

*Depois o espaço, o misterioso ether,
O abysmo sem fim e sem principio,
Em que mil mundos luminosos gyram
A's leis cedendo de um Motor Supremo,
Por varios nomes Deus nas theogonias."*¹¹⁸

Barata 1898, 2-3

¹¹⁸ Carta que pertence a um conjunto de textos de vários autores presente na BNP, Biblioteca Nacional de Portugal, com cota L. 25768//2 P. Atualmente não há mais informações sobre a natureza deste documento.

É de outubro de 1898 a *Carta a um kleptomano que fora à Serra de Ossa por D. Bruno*, de António Francisco Barata - escritor, investigador e crítico de Góis - que expõe nestes versos dois topónimos da Serra de Ossa, homónimos de dois importantes eremitérios - *Vale da Infante* e *Vale de Abraão*. A Serra de Ossa foi objeto de variadas descrições, sendo uma das mais marcantes a de Hernâni Cidade, sobre o qual “aquela enorme, escura massa montanhosa” exerceu grande fascínio.¹¹⁹

A Serra de Ossa é hoje um local de inegável beleza, mesmo sujeita às agressões e abusos levados a cabo nos últimos cinquenta anos. Não é difícil, mesmo à luz da realidade atual, inferir sobre a atração que tal local exerceu sobre os eremitas atendendo à sua necessidade de reclusão e contemplação. Contudo, é importante refletir sobre os fatores que precipitaram a ocupação do ermo a partir do século XIV. Neste contexto é devido destacar os contributos do Prof. Dr. Manuel Calado e do Arqueólogo da Câmara Municipal do Redondo, Mestre em Pré-história e Arqueologia Dr. Rui Mataloto, que têm desenvolvido múltiplas linhas de investigação relacionadas com a ocupação pré-histórica do Alentejo Central, relatando vários achados dos primeiros povoamento da Serra de Ossa¹²⁰.

O processo de apropriação de um espaço envolve necessariamente uma escolha e seleção de localizações adequadas a um determinado fim. No caso da apropriação da Serra de Ossa pelos eremitas da Baixa Idade Média, existem claramente duas categorias de fatores que motivaram a escolha deste local para a instalação dos eremitérios: fatores de ordem prática, do plano *terreno* ou *material*, e fatores de ordem espiritual, do plano *metafísico* ou *simbólico*.

5.1 - A ocupação do ermo: aspetos de ordem prática

Os aspetos de ordem prática, do plano terreno ou material que influenciaram a fixação dos eremitas na Serra de Ossa residem nas próprias características físicas e geográficas da Serra de Ossa: a interação entre relevo, vegetação e água - componentes base de um qualquer lugar

¹¹⁹ Ver Hernâni Cidade, *A Serra d'Ossa e o seu convento*. Separata do Boletim da Junta de Província do Alto Alentejo: 1959.

¹²⁰ Vejam-se, entre outros: CALADO, Manuel (1995) *A região da Serra d'Ossa: introdução ao estudo do povoamento Neolítico e Calcolítico*. Lisboa: Departamento de História da Faculdade de Letras de Lisboa; MATALOTO, Rui (2004) *Meio Mundo: o início da Idade do Ferro no cume da Serra d'Ossa (Redondo, Alentejo Central)*, in *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa. 7:2, p. 139-173. MATALOTO, Rui (2005) *Meio Mundo 2: a fortificação calcolítica do Alto de São Gens (Redondo/Estremoz, Alentejo Central)*, in *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa. 8:1, p. 5-19.

natural. A compreensão destes fatores físico-ambientais, permite uma aproximação ao *genius* do lugar, sendo a estrutura espacial de base já dada *a priori* pela natureza. Frequentemente a ocupação do espaço é feita através da solução mais simples, vernacular, com a adaptação direta do edificado ao espaço, integrando-se na paisagem matricial (Norberg-Schulz 1992, 172).

As implantações necessitam de um quadro natural com especificidades de configuração restritivas e singulares distintas dos outros contextos topográficos relativos à vivência religiosa regular. A determinação do sítio de instalação deve responder a necessidades práticas como: distância física dos agregados populacionais; vales florestados e solos com aptidão agrícola; existência de água corrente abundante e potável; disponibilidade de matérias-primas para construção (Jorge 2010)¹²¹.

O desejo de reclusão dos eremitas implica o afastamento da vida gregária, que faculte a tranquilidade necessária a esta vida de recolhimento, oração, ascetismo. As elevações, participando do simbolismo da transcendência, adequam-se perfeitamente a esta função, permitindo e facilitando também a proximidade ao céu, ao divino. Ao mesmo tempo, este *microcosmo* acaba por não se materializar num espaço de completo isolamento; o perímetro destes eremitérios, muitas vezes cercado, acolhe o mundo exterior uma vez que sua tradição obriga à hospitalidade de quem os procura: pessoas doentes ou idosas que precisam de cuidados, viajantes ou peregrinos em busca de alojamento, pessoas à procura de conselhos ou acompanhamento espiritual, ou até pessoas interessadas em comprar os seus produtos: excedentes de fruta dos pomares que cultivam ou as colheres de pau que produzem com a madeira das matas onde habitam. Por estas razões instalam-se, na maioria das vezes, à beira dos caminhos, permitindo desta forma uma penetração no seu mundo de interioridade.

O alto de São Gens (ponto mais alto da serra a 653m) representa um ponto nodal para a transitabilidade da serra de Ossa, localizando-se no ponto de convergência das duas mais importantes portelas: a nascente o vale do Meio Mundo que liga São Gens ao Castelo (642m), e do lado poente a estrada nacional 381 que liga o Redondo a Estremoz, esta última muito próxima dos eremitérios e claramente utilizada pelos eremitas nas suas deslocações (Fig. 10).

¹²¹ Sobre as características dos lugares de implantação, embora relativo ao caso do Mosteiro de Alcobaça da ordem de Cister, veja-se o erudito trabalho desenvolvido por VIRGOLINO FERREIRA JORGE, "Organização espaço-funcional da Abadia Cisterciense Medieval. Alcobaça como modelo de análise". Lisboa: 2010

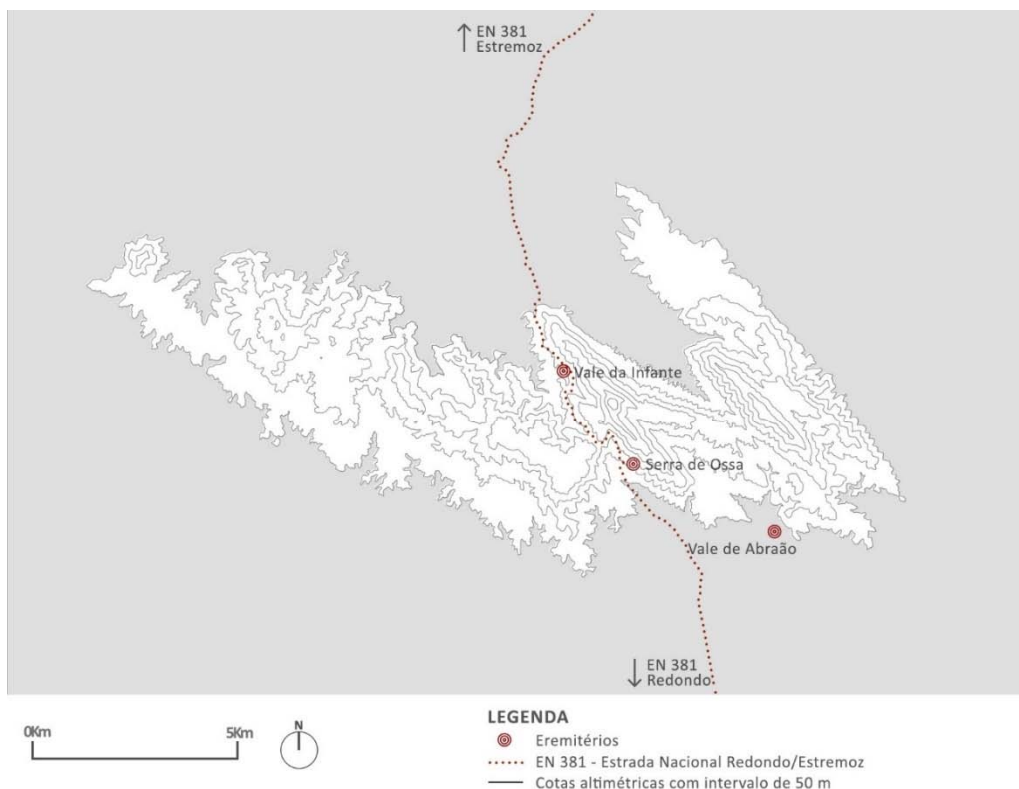


Fig. 10: Localização dos eremitérios *Serra de Ossa*, *Vale da Infante* e *Vale de Abraão* relacionados com a antiga portela, hoje aproveitada pela estrada nacional 381 Redondo-Estremoz, com base nos dados fornecidos pela Unidade de Ambiente e Desenvolvimento do CIMAC (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central)

Confirmam-se assim as hipóteses e teorias já avançadas por outros investigadores do campo da História, nomeadamente Maria Ângela Beirante e João Luís Inglês Fontes no que diz respeito à escolha da localização dos eremitérios na proximidade dos principais caminhos naturais.

Para além da proximidade dos caminhos naturais, a disponibilidade de água revela-se essencial no processo de seleção e apropriação do ermo. É a disponibilidade abundante de água, que permitia a estes homens levar a sua vida de afastamento e recolhimento com a autonomia necessária face aos aglomerados mais próximos. Os eremitas necessitam de água e de sistemas de captação e encaminhamento quer para o consumo pessoal, na higiene ou na cozinha, quer para o regadio das suas culturas. A água assume assim um papel central na fixação dos eremitas.

A água representa também a fonte de fecundação da Terra e, simbolicamente, dos habitantes, das suas almas. Um dos locais com maior disponibilidade em recursos hídricos da Serra de Ossa é o Vale de Infante. Raul Proença, no volume II do Guia de Portugal, citando a geógrafa Suzanne Daveau, afirma que este vale constitui um “verdadeiro oásis”, no qual prosperam laranjeiras, limoeiros e outras árvores de fruto como no litoral (Proença 1927, 89-91). Não é casual a escolha deste lugar para a implantação do eremitério *Vale da Infante*. E o mesmo se pode afirmar para

as envolventes do eremitério Serra de Ossa - atual Hotel Convento de S. Paulo - que ainda mantêm usos tradicionais, e onde é possível encontrar uma diversificada produção agrícola, na qual se destaca o olival (Cancela, Pinto Correia, e Oliveira 2004, 28). Interessante notar neste contexto o caso do Vale de Abraão, onde são dominantes as áreas incultas e com cultura arvense de sequeiro, o que pode apoiar a hipótese do abandono do eremitério aqui fundado por razões de insalubridade em 1592 (Fig 11).

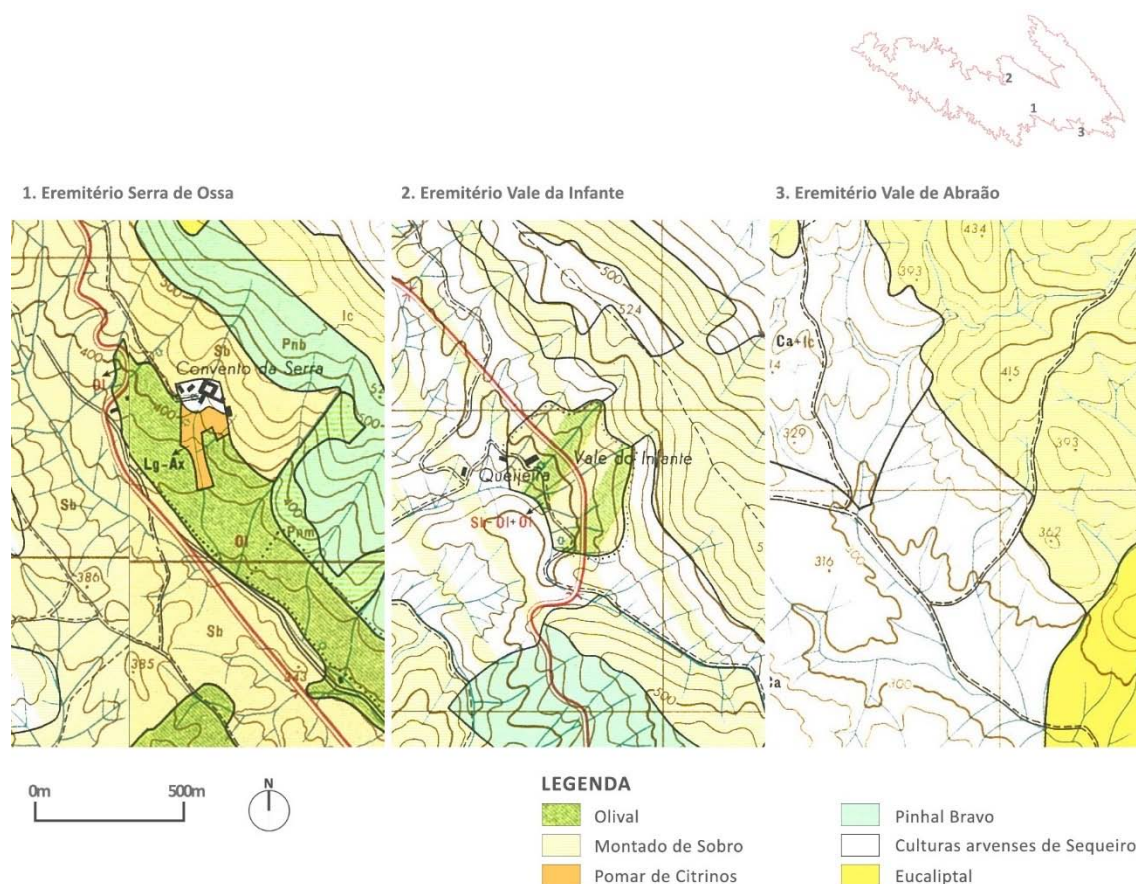


Fig. 11: *Serra de Ossa, Vale da Infante, Vale de Abraão*: extratos da Carta Agrícola e Florestal 1951-1964 disponibilizados pelo IGOT (Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa)

Para além dos próprios eremitas e das suas motivações, existiam outros atores interessados na apropriação do ermo. Como já referido anteriormente, a expansão do movimento eremítico deu-se com o apoio dos poderes da altura, o poder régio e o poder da Igreja por meio de doações e outros privilégios. Da parte do poder régio, as preocupações com o controlo do território e fixação das populações, poderão ter contribuído para o reconhecimento do seu papel benéfico em prol da manutenção dos ermos, dos limites; já a Igreja deseja sobretudo controlar e conhecer tanto quanto possível as ações destes homens.

5.2 - A ocupação do ermo: fatores de ordem espiritual

Os fatores de ordem espiritual, do plano metafísico ou simbólico justificam a escolha dos eremitas na medida em que estes desejam a proximidade de Deus nas alturas, pelo que a montanha é o sítio onde essa ligação é mais estreita. A vivência entre a montanha e o vale - a elevação espiritual que a montanha possibilita e a dimensão terrena do vale que permite o exercício do serviço e da humildade - adequam-se perfeitamente no plano simbólico ao cariz recolhido destes homens. Também aqui, os fatores de ordem espiritual são partilhados com os grandes poderes: reis, senhores e Igreja reconhecem o exemplo de virtude destes homens, cujo impacto evangelizador junto das populações reforça a necessidade da sua proteção em nome da fé.

Sofia Boesch Gajano no seu ensaio *Gli Spazi della Santità* afirma: "O itinerário espiritual inscreve-se na Geografia Física, a procura da vida perfeita é a procura do lugar que possa garantir o alcance desta perfeição"¹²² evidenciando a relação estreita entre a vivência religiosa e o espaço físico escolhido onde é consumada essa mesma vivência.

Não é pois inverosímil que os espaços escolhidos para as fundações no território da Serra de Ossa vão *Do Vale à Montanha*, título de um poema de Fernando Pessoa de 1932, onde, para efeitos de paralelismo com a vivência eremítica, é invocada a caminhada solitária e secreta do Cavaleiro Monge rumo, quiçá, ao conhecimento último, a Deus. Vale e montanha, o côncavo e o convexo, parecem portadores de misticismo e simbolismo ao representar um o complementar do outro: o vale, dado o seu relevo, oferece-se para recolher as influências vindas do Céu, um recetáculo espiritual "semelhante à cova onde se acoitara o primeiro eremita (...) ao mesmo tempo, era também sinónimo de humildade, virtude considerada fundamental para o exercício de todas as outras" (Xavier 2004, 41). É também o local onde os dois elementos de terra e água se combinam e se misturam, preparando a terra para as colheitas, e onde simbolicamente se fundem a alma humana e o divino; a montanha, pirâmide cuja base coincide com a Terra, com o mundo corpóreo e material, implantada no terreno, na humanidade, com o vértice orientado para cima, para o reino do *não manifesto*, figura como a imagem que mais fortemente concretiza a ligação entre o Céu e a Terra, simbolizando a transcendência, a tensão para o divino.

No seu ensaio *Imagens e símbolos* Mircea Eliade defende que o cume da montanha simboliza o ponto onde a criação teve o seu começo, uma zona de limite, ligação entre Céu e terra, entre

¹²² Citação traduzida pelo autor deste ensaio a partir do texto original: "L'itinerario spirituale si iscrive nella geografia fisica, la ricerca della vita perfetta è ricerca del luogo che possa garantire il raggiungimento di questa perfezione". GAJANO, Sofia Boesch (1998) *Gli spazi della santità*, in *Diventare santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini*, a cura di Giovanni Morello, Ambrogio M. Piazzoni e Paolo Vian. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana. pp. 17-23.

humano e divino, inferior e superior, visível e invisível, manifesto e não manifesto por onde passa o *Axis Mundi*, e cuja energia favorece a calma, a paz interior, o silêncio.

Os singulares acidentes geográficos, as elevações e as depressões de que aqui tratamos, parecem por si só deterem uma sacralidade latente, à espera da ação de homens religiosos que os subtraíam do mundo profano. Sagrado e profano constituem os dois aspetos de manifestação do mundo, que pode sofrer ações de sacralização, mas também do seu contrário (dessacralização), num dualismo que transmuta o profano no sagrado e vice-versa: “no fundo, sobre o sagrado em geral, a única coisa que se pode afirmar com validade está contida na própria definição do termo: é que ele se opõe ao profano” (Caillois 1988, 15). No entender de Mircea Eliade a natureza no olhar do homem crente está sempre carregada de valores religiosos, sendo o Cosmos - o mundo - uma criação que sai das mãos dos Deuses, e portanto já intrinsecamente sagrada, “o mundo apresenta-se de tal maneira que, contemplando-o, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado” (Eliade 1992, 127), até interiorizá-los e participar ele próprio desta sacralidade.

A água, para além da importância para a rega e saciedade dos homens, poderia constituir também um elemento com carga simbólica relevante no cenário ou paisagem eremítica se considerarmos a referência de António Manuel Xavier - ainda que de outra realidade que reflete a vivência institucionalizada dos conventos - no seu *Das Cercas dos Conventos Capuchos*: “Para além da sua feição utilitária, a água participava na qualidade estética do espaço e na criação de ambiências” (p. 61); “A água assumia também um valor simbólico e religioso (p. 62); “A associação de fontes a nichos ou a oratórios assinalava a dimensão sagrada da água e sugeria a criação de recintos para refrigério físico e espiritual dos monges” (Xavier 2004, 61- 63).

A sacralidade inscreve-se nos lugares transformados pela presença dos homens. Os eremitas da *pobre vida* apropriaram-se destas terras, modificando o espaço fisicamente e espiritualmente, delimitando-o através da construção de cercas, manipulando terra, água, vegetação, construindo celas, os eremitérios, gradualmente ampliados e convertidos em mosteiros.

6 - BREVES CONSIDERAÇÕES GERAIS

O estudo do movimento eremítico da Idade Média na Serra de Ossa, e em particular da sua ação arquitetónico-paisagística, é em si um desafio assaz solitário na medida em que os elementos que chegaram até aos nossos dias foram profundamente alterados ou estão em avançado estado de ruína.

No caso particular desta investigação, ainda numa fase inicial, o processo de apropriação do terreno pelos eremitas é o ponto de partida para uma primeira caracterização do sistema arquitetónico-paisagístico. E a partir daí surgem as seguintes questões:

- Quais as razões que levaram estes homens a instalarem-se ali, e não em outro local?
- Quais as razões que levaram à construção dos elementos arquitetónicos que hoje encontramos, e porque os contruíram desta forma?

É neste processo de indagação ao eremita, sobretudo com base no acervo histórico conhecido e de outras investigações semelhantes que se encontra esta investigação.

Parece relevante, neste âmbito, sublinhar que um estudo baseado só em fatores práticos de apropriação destes lugares ermos não poderia considerar-se exaustivo. Num contexto assim multidimensional é importante contemplar outros aspetos que participam desta experiência de cariz eremítica - designadamente os aspetos de ordem espiritual. Desta forma, afigura-se indispensável investir num estudo que congregue também uma abordagem de tipo especulativo na sua derivação latina de *spěcŭlor* - explorar, mas também observar, olhar, meditar - que complemente os dados materiais.

A construção de uma paisagem advém da interação entre o homem e o ambiente. Os eremitas certamente conseguiram conhecer a estrutura da serra e os seus significados latentes, chegando a compromissos com o ambiente, criando um *microcosmo* consonante com o mundo interior. Do que se conhece do seu legado, tudo indica que os eremitas da *pobre vida* souberam aproveitar os recursos naturais, manipulando-os de uma forma ecologicamente adequada, sustentável e economicamente viável, respeitando o lugar, sem sobrepor-se ao seu próprio *genius*, mas tornando-se, eles próprios, parte do espírito do lugar.

7 - BIBLIOGRAFIA

Azevedo, Carlos Moreira (diretor). 2000. *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Lisboa : Círculo de Leitores

Azevedo, Maria Manuela Gomes de, e Pinto, António Ventura dos Santos. 1985. *O Aspecto Religioso em José Régio*. Vila do Conde: Edição dos autores

Bachelard, Gaston. 1978. *A Poética do Espaço*. Traduzido por Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural

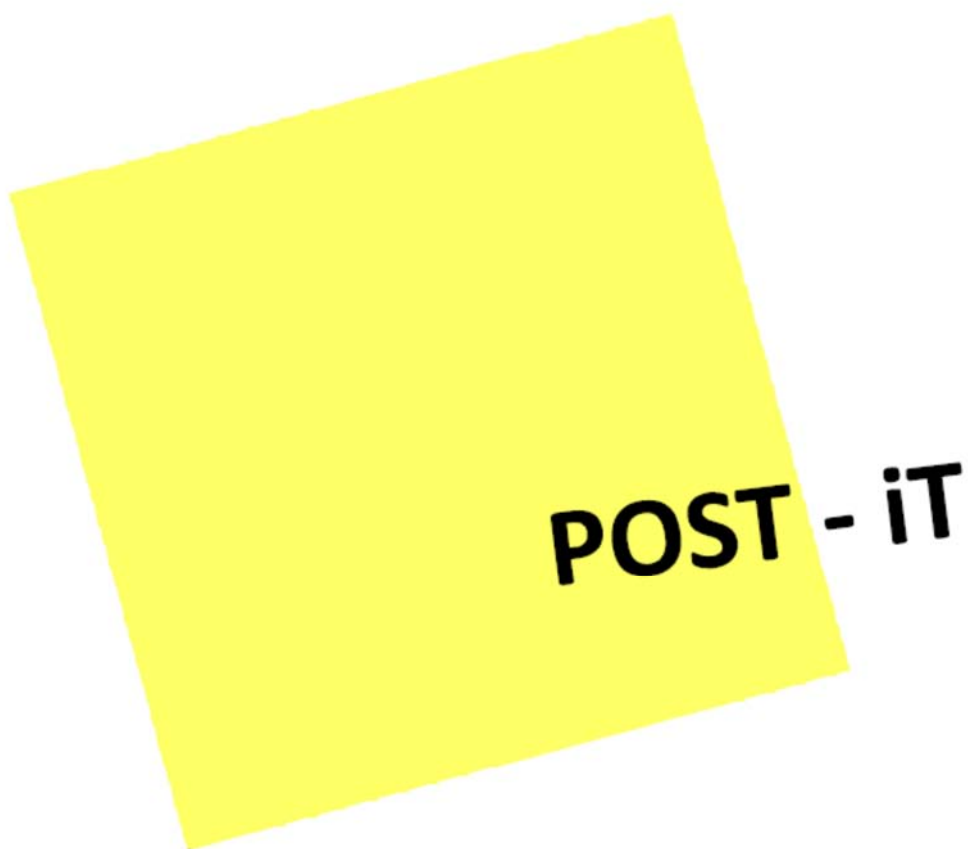
Beirante, Maria Ângela. 2011. *Territórios do Sagrado. Crenças e Comportamentos na Idade Média em Portugal*. Lisboa: Colibri-Artes Gráficas

Barata, António Francisco. 1898. *Carta a um kleptomano que fôra á Serra d'Ossa por D. Bruno*

Caillois, Roger. 1988. *O Homem e o Sagrado*. Traduzido por Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70

- Calado, Manuel. 1995. *A região da Serra d'Ossa: introdução ao estudo do povoamento Neolítico e Calcolítico*. Lisboa: Departamento de História da Faculdade de Letras de Lisboa
- Calado, Manuel. 2001. *Da serra d'Ossa ao Guadiana: um estudo de pré-história regional*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia
- Cancela, d'Abreu, Pinto Correia, Teresa, e Oliveira, Rosário. 2004. *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*. Lisboa: DGOTDU
- Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain. 1994. *Dicionário dos Símbolos*. Traduzido por Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, D.L.
- Cidade, Hernani. 1959. *A Serra d'Ossa e o seu convento*. Évora: Boletim da Junta de Provincia do Alto Alentejo
- Damásio, Fr. Manuel de S. Caetano. 1793. *Thebaida Portuguesa. Compendio Historico da Congregação dos Monges Pobres de Jesu Christo da Serra de Ossa, chamada depois de S. Paulo I Eremita, em Portugal*, tomos I e II. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira
- Eliade, Mircea. 1992. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Traduzido por Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes
- Eliade, Mircea. 1989. *Origens: História e Sentido na Religião*. Traduzido por Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70
- Espanca, Túlio. 1975. *Inventário Artístico de Portugal-Distrito de Évora*, Vol. 8. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes
- Feio, Mariano. 1983. "O relevo da Serra da Ossa: uma interpretação tectónica". *Finisterra. Revista Portuguesa de Geografia* 18 (35): 5-26
- Fontes, João Luís Inglês. 2012. *"Da «pobre vida» à Congregação da Serra de Ossa: génese e institucionalização de uma experiência eremítica (1366-1510)"*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa
- Fontes, João Luís Inglês, Serra, Joaquim Bastos, e Andrade, Maria Filomena. 2013. *Inventário dos Fundos Monástico-Conventuais da Biblioteca Pública de Évora*. Évora: Edições Colibri - CIDEHUS-Universidade de Évora
- Gajano, Sofia Boesch. 1998. "Gli spazi della santità". *Diventare santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini*. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana
- Jorge, Virgolino Ferreira. 2006. "Organização espaço-funcional da Abadia Cisterciense Medieval. Alcobaça como modelo de análise". Comunicação apresentada no 1º Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões, São Cristóvão de Lafões
- Mata-Lima, Herlander, Chambel, António, Alves, João, e Francisco, Pedro. 1998. "Impacte da Cultura de Eucaliptos nos Recursos Hídricos Subterrâneos da Serra de Ossa". Trabalho apresentado no 4º Congresso da Água, Lisboa
- Mataloto, Rui. 2004. "Meio Mundo: o início da Idade do Ferro no cume da Serra d'Ossa (Redondo, Alentejo Central)". *Revista Portuguesa de Arqueologia*. 7 (2): 139-173
- Mataloto, Rui. 2005. "Meio Mundo 2: a fortificação calcolítica do Alto de São Gens (Redondo/Estremoz, Alentejo Central)", in *Revista Portuguesa de Arqueologia* 8 (1): 5-19
- Norberg-Schulz, Christian. 1992. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Traduzido por Anna Maria Norberg-Schulz. Milano: Electa

- Pereira, Gabriel. 1934. *Estudos diversos : arqueologia, história, arte, etnografia : colectânea*. Coimbra: Impr. da Universidade
- Proença, Raul. 1927. *Guia de Portugal, vol. II, Estremadura, Alentejo, Algarve*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional
- Régio, José. 1968. "Fado alentejano". In *Fado. Obras Completas*. Lisboa: Portugália Editora
- Santo António, Fr. Henrique de. 1745-1752. *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa No Reyno de Portugal, e dos que floresceram em todos os mais Ermos da Christandade; dos quaes nos seguintes séculos se formou a Congregação dos Pobres de Jesu Christo; e muitos depois a Sagrada de S. Paulo primeiro Eremita, chamada dos Eremitas da Serra de Ossa, tomo I - Que contém a Historia Anachoretica, e Cenobitica dos primeiros cinco séculos do Mundo Christão; tomo II - Que contém a Historia Anachoretica, e Cenobitica dos Seculos Sexto, Settimo, Oitavo e Nono*. Lisboa: Officina de Francisco da Sylva
- Sequeira, Joaquim de Mattos. 1944. *Alentejo*. Lisboa: Shell Portuguesa
- Xavier, Antonio Manuel. 2004. *Das Cercas dos Conventos Capuchos da Província da Piedade*. Évora: Casa do Sul Editora e Centro de História da Arte da Universidade de Évora



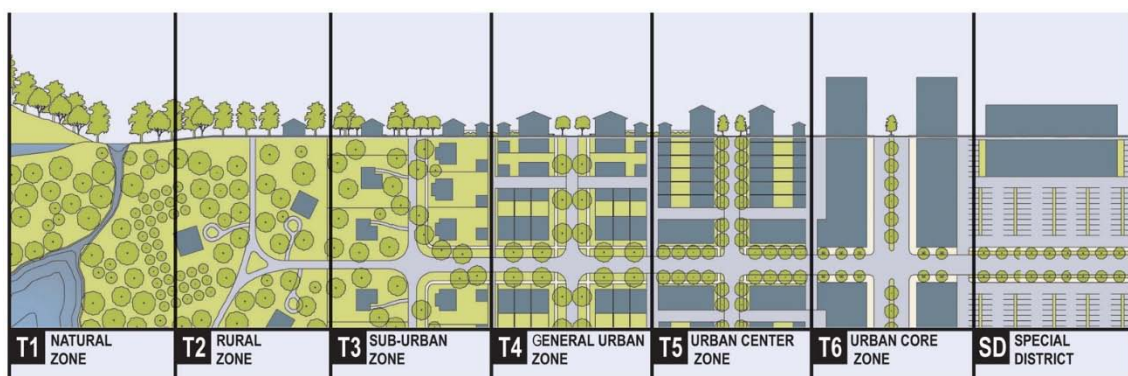
O ESPAÇO EXTERIOR EM RELAÇÃO AO HOMEM

Rui Florentino

Paisagem é uma daquelas palavras com muitos sentidos, em função de quem pensa e do que se pretende expressar. Uma das definições comuns é de que a paisagem é o espaço exterior em relação ao homem, a visão que inspira a nossa vida. Mas como se sabe é um cenário cada vez mais construído e progressivamente menos natural.

Para ordenar o território à nossa volta, conferindo proteção e possibilidade de sobrevivência e desenvolvimento, desde há muito que estabelecemos planos e projetos de transformação da paisagem. Mas com os desafios ambientais conhecidos hoje, a questão relevante que se coloca é no entanto de como gerir a paisagem, olhando para o longo prazo. E uma resposta genérica acertada surge através da interpretação da paisagem como secções, percebendo os equilíbrios entre diferentes territórios.

No espírito da teoria das cidades-jardim inglesas, a par da tradição mediterrânea das cidades compactas, o transecto regional de Andrés Duany é uma das imagens que permite a mudança de paradigmas. Trata-se de evidenciar a diversidade natural e socioeconómica dos territórios, aliando conservação dos recursos e manutenção da qualidade de vida urbana. Em linha com o resultado do trabalho dos nossos arquitetos paisagistas.



O transecto urbano - rural. Fonte: Duany Plater-Zyberk & Company

EL VALOR DE LOS PAISAJES

Sonia Gómez-Pardo Gabaldón

Resumen: El objeto de este artículo es profundizar en la valoración de los paisajes y sus diferentes enfoques y metodologías, debido al interés suscitado en la población que presenta una actitud más crítica respecto a las potencialidades o aspectos negativos que diferencian un paisaje de otro. Actualmente es uno de los temas recurrentes la investigación de técnicas participativas que permitan identificar las aspiraciones de la población respecto a esos paisajes y consiguientemente, los objetivos de calidad paisajística y sus políticas más adecuadas.

Se analizarán las experiencias más relevantes en evaluación del paisaje a nivel nacional e internacional, desarrolladas en los últimos 50 años, desde una variedad de perspectivas y metodologías en función del objeto del proyecto y valor ponderado. Veremos que no existe un método que sea capaz de aportar un consenso general, que la valoración del paisaje es un proceso más allá de la atribución de un valor fijo, que centra la atención en el conjunto de factores e interrelaciones que actúan en el paisaje y que definen el conjunto de sistemas de valores que todo paisaje alberga, es decir, el sistema de valores sociales, de valores patrimoniales (naturales y culturales), de valores económicos, etc.

Palabras Clave: Paisaje; Valor; Valoración; Preferencias Paisajísticas; Calidad Paisajística.

THE VALUE OF THE LANDSCAPES

Sonia Gómez-Pardo Gabaldón

Abstract: The objective of this article is to go deeper into landscape assessment and their different approaches and methodologies, due to the interest aroused in the population that presents a more critical attitude regarding the potentialities or negative aspects that differentiate one landscape from another. At present one of the recurring themes is the investigation of participatory techniques that allow the identification of the aspirations of the population with respect to these landscapes and, consequently, the objectives of landscape quality and its policies more adequate.

The most relevant experiences in landscape assessment at the national and international level, developed over the last 50 years, will be analyzed from a variety of perspectives and methodologies depending on the project object and weighted value. We will see that there is no method that is capable of providing a general consensus, that the landscape assessment is a process beyond the attribution of a fixed value, that focuses attention on the set of factors and interrelations that act in the landscape and which define the set of value systems that all landscape bears, that is to say the system of social values, heritage values (natural and cultural heritage), economic values, and so on.

Keywords: Landscape; Value; Assessment; Landscape Preferences; Landscape Quality.

EL VALOR DE LOS PAISAJES

Sonia Gómez-Pardo Gabaldón

1 - MODELOS DE VALORACIÓN DEL PAISAJE

En respuesta a la cantidad de leyes promulgadas a partir de los años sesenta y a una mayor preocupación pública por el paisaje, se han realizado numerosas investigaciones que proporcionan información sobre cómo gestionar, planificar y diseñar paisajes para conseguir una mayor calidad.

Zube identificó para el periodo 1965-1980 en Estados Unidos y Gran Bretaña, las tendencias de los diversos modelos y a partir de estos señaló las bases teóricas o conceptuales que subyacen a estos enfoques. Expuso que hay una tendencia para centrarse en elementos de los componentes del paisaje más que en la interacción perceptual, que conduce a la investigación descriptiva, centrándose en el "qué" de la percepción del paisaje más que en el "cómo" o "por qué". Hoy en día se sigue preguntado por qué algunos paisajes son más valorados que otros y la importancia de esos valores sigue permaneciendo en gran parte sin respuesta (Zube et al., 1982).

La manera significativa de categorizar los principales enfoques de la investigación de la evaluación que llevó a cabo Zube, que siguen vigentes en lo fundamental, podríamos resumirla de la siguiente forma:

- El enfoque experto, una evaluación profesional de la calidad del paisaje a menudo construida sobre el arte y diseño o principios ecológicos.
- El enfoque psicofísico, de los juicios de no expertos basado en el estímulo del paisaje y en las propiedades objetivas del paisaje.
- El enfoque cognitivo, un enfoque centrado en la persona destinado a descubrir el significado y los valores que los paisajes tienen para las personas, donde la

información es recibida por el observador y, junto con la experiencia pasada, expectativas futuras y las condiciones socioculturales, da sentido al paisaje.

- El enfoque experiencial, considera que los valores del paisaje se basan en la experiencia de la interacción hombre-paisaje.

Durante este periodo la categoría psicofísico mostró el mayor incremento de uso y el de expertos siguió siendo popular. En las dos décadas siguientes aumentaron las investigaciones en el enfoque cognitivo y experiencial (Gobster et al. 2003), que tienden a compartir un interés común en el significado del paisaje y el resultado de la interacción hombre-paisaje, más en sintonía con la reciente visión integral del paisaje.

2 - APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE VALOR

El concepto de “valor” de los paisajes ha variado a lo largo del tiempo considerando sus diferentes perspectivas o dimensiones. Según la época, la valoración patrimonial del paisaje difiere, por ejemplo, el Renacimiento negó el valor estético de las obras del Medioevo; las áreas mejor valoradas han evolucionado, así en el primer tercio del siglo XX se consideraban las zonas de elevado valor simbólico-patriótico que serán sustituidas a partir de los años 60 por una reivindicación de los valores ecológicos y naturales; más recientemente hay una tendencia hacia los valores culturales, sociales, económicos y perceptivos haciendo mayor hincapié en los procesos que lo definen.

En el siglo XXI la noción de paisaje que establece el Convenio Europeo del Paisaje como *cualquier parte del territorio tal y como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones*, resulta mucho más amplia que la que alcanzaba a mediados del siglo XX. La ampliación del concepto se debe a que incluye más significados que las vistas o panorámicas mejor valorados que surgían de las legislaciones nacionales de protección de zonas privilegiadas. Las metodologías e instrumentos utilizados en materia de paisaje han ido evolucionando según su contexto y puesta en valor de unos paisajes frente a otros, quedando demostrado la existencia de determinadas carencias que deben complementarse con otros enfoques disciplinares adaptándose a las necesidades de la sociedad y al carácter dinámico del paisaje junto con las presiones y los problemas que la calidad paisajística presenta.

Uno de los cambios más importante es la superación de la visión clásica del paisaje con la consideración exclusiva de determinados paisajes singulares, según unas condiciones estéticas o ecológicas excepcionales con una clasificación y valoración gradual, a un tratamiento del

paisaje en su conjunto que posee diferentes valores para los usuarios, a partir de las sensaciones y sentimientos que les provoca, más allá de la opinión técnica y sin excluir ningún área o territorio.

El individuo recibe una sensación o percepción del paisaje que le genera una respuesta, la evaluación del paisaje le exige un proceso de valoración. El valor que se asigna a un paisaje tiene unos componentes interdependientes que son conocimiento, sentimiento y tendencias a la acción, que forman un sistema de valor complejo muy interrelacionado (Aguiló et al. 1998, 514).

Se coincide con el planteamiento holístico del paisaje del Consejo de Europa que alberga unos sistemas de valores que integran los valores sociales, los valores patrimoniales y los valores económicos¹²³. Estos sistemas de valores en función de quién sea el receptor pueden llegar incluso a una confrontación entre los distintos valores (Consejo de Europa, 2013).

El sistema de valores sociales es el relativo al uso que hace un individuo o colectivo vinculado a su importancia para la calidad de vida y el bienestar individual y social, como la salud, educación, seguridad, acceso a los bienes básicos, servicios públicos, transporte, culturas locales, etc. Actualmente el valor otorgado por la sociedad es de especial importancia al ocupar la participación pública un papel fundamental en los procesos de evaluación del paisaje sobre los que se construyen los objetivos de calidad paisajística. Aunque a veces es necesario fomentar su valor a través de actividades de sensibilización a la sociedad civil. Se presta especial atención a los “valores particulares” asignados por la población que no son rígidos y que cambian conforme se percibe por los usuarios.

El paisaje también contempla un sistema de valores patrimoniales como componente básico del patrimonio natural y cultural, que conserva la huella tangible e intangible de la historia local, regional o nacional albergando al mismo tiempo el “valor de la identidad” de las diferentes poblaciones, con una carga simbólica que establece relaciones de vínculo o pertenencia.

El valor económico de un paisaje puede ser obtenido directamente a través de los trabajos que participan en él o indirectamente como ocurre en la industria turística, entendiéndolo en términos monetarios por el flujo de caja generado. Aunque también puede ser considerado en términos no monetarios cuando se obtienen beneficios para el paisaje sin usar el dinero. Esta acepción es la que considera el paisaje como un bien común, del que todos podemos beneficiarnos sin afectar a su calidad o disponibilidad.

¹²³ Glossary of the Council of Europe s.v. “value of landscapes” p 18-19.

Las definiciones de valor adoptadas por los diferentes países van avanzando y aproximándose cada vez más al concepto europeo de sistemas de valores al que nos hemos referido. A título de ejemplo en Inglaterra el valor puede aplicarse a las áreas del paisaje en su conjunto o a los elementos individuales que contribuyen al carácter del paisaje. El análisis del valor del paisaje refleja pues, el valor del paisaje a una escala específica, que identifica el grupo para el que es importante y el por qué. La valoración distingue la importancia del valor asignado a diferentes escalas: internacional, nacional y local, por ejemplo, alguna característica es abundante en el ámbito local pero escasa en el ámbito nacional o internacional, o nacionalmente abundante pero localmente escasa. Se ha pasado de definir el “valor del paisaje” como *el valor relativo o la importancia que se asigna a un paisaje (a menudo como una base para la designación o el reconocimiento), que expresa el consenso nacional o local, debido a su calidad, cualidades especiales incluyendo aspectos perceptivos tales como la belleza escénica, la tranquilidad o el estado salvaje, relaciones culturales u otros temas de conservación* (TLI-IEMA, 2002, 120) a reconocer la importancia de la población como elemento clave en el proceso de valoración e insistir en la motivación que le lleva a ello, como se desprende en su definición más reciente como *El valor relativo que se asocia a diferentes paisajes por la sociedad. Un paisaje puede ser valorado por las diferentes partes interesadas por una variedad de razones.* (TLI-IEMA, 2013 Glossary).

En Quebec a partir de una lectura plural del paisaje, se admite el carácter dinámico de los territorios como expresión cambiante de los valores y preocupaciones colectivas. Los actores locales, a través del diálogo, establecen un inventario de múltiples valores que pueden afectar el futuro de los paisajes (Paquette, 2008, 27-28). Estos valores son, por ejemplo:

- Funcionales: ligado a los usos del territorio, las formas de apropiación de los espacios.
- Estéticos: asociados a la puesta en escena de espacios públicos, a la puesta en valor de ciertas perspectivas particulares.
- Medioambientales: las investidas de consideraciones en torno la ecología y el desarrollo sostenible.
- Simbólicos: mantenimiento en el respeto de los espacios emblemáticos, o referidos a las diferentes religiones, conjuntos históricos, etc.
- Patrimoniales: en relación con la memoria especial de cada lugar, un importante legado del pasado.
- Afectivos: que implican la pertenencia a un espacio, un estilo de vida, a una experiencia singular, etc.

En el caso español, Cataluña plantea la protección, gestión y ordenación de su paisaje, en atención a los valores naturales, patrimoniales, culturales, sociales y económicos en un marco de desarrollo sostenible, a partir de los resultados analíticos y prospectivos de los llamados Catálogos de Paisaje.¹²⁴ El Observatorio del Paisaje de Cataluña define diferentes valores como el “valor estético del paisaje”, “valor histórico del paisaje”, “valor de la identidad del paisaje”, “valor productivo del paisaje”, “valor social del paisaje” y “valor espiritual del paisaje”. Resulta de interés destacar como el valor económico que hasta hace poco no solía estar presente en las evaluaciones del paisaje se contempla en la acepción del “valor productivo” como *la capacidad de un paisaje para proporcionar beneficios económicos, convirtiendo sus elementos en recursos*.

En la Comunidad Valenciana se considera el paisaje como activo cultural, identitario, económico y social de primera magnitud, que actúa como criterio condicionante de los nuevos crecimientos urbanos y la implantación de infraestructuras, a partir de los resultados obtenidos en los Estudios de Paisaje y los Estudios de Integración Paisajística (Collado and Gómez-Pardo, 2007). Se define el “valor paisajístico” como el valor relativo que se asigna a cada unidad de paisaje y recurso paisajístico por razones sociales, ambientales, culturales o visuales. Este se establece en función de la calidad paisajística asignada por expertos en paisaje (a partir de la escena, la singularidad o rareza, la representatividad, el interés de su conservación, su función como parte de un paisaje integral) junto a las preferencias de la población a través de procesos participativos, todo ello ponderado por el grado de visibilidad.¹²⁵

Recientemente la Comunidad Autónoma de Cantabria plantea las acciones en el paisaje, en atención a sus valores naturales, patrimoniales, científicos, económicos y sociales y a su consideración como elemento diferencial de la región, seña de identidad y factor de competitividad, reconociéndose como un activo de singular valor, teniendo en cuenta los valores generales y específicos que les atribuye la ciudadanía.¹²⁶

3 - REVISIÓN DE LAS PRINCIPALES METODOLOGÍAS DE VALORACIÓN

El objetivo de este apartado es la revisión de las experiencias más relevantes en el extranjero de las diferentes perspectivas de valoración del paisaje, desarrolladas en los últimos 50 años, que cubre tanto el estudio académico como la práctica profesional. Estas evaluaciones ayudan a comprender mejor el paisaje y el proceso de evaluación desde un enfoque interdisciplinar en el

¹²⁴ Ley 8/2005, de 8 de junio, de Protección, Gestión y Ordenación del Paisaje. BOE nº 162 de 8 julio 2005, artículos 1 y 9.

¹²⁵ Decreto 120/2006 artículo 37.

¹²⁶ Ley 4/2014, de 22 de diciembre, del Paisaje. BOE nº 23 de 27 de enero de 2015, artículo 1.

que las preferencias de la población alcanzan un papel cada vez más relevante frente a la opinión única de los expertos.

Trataremos de incidir en el área urbana tradicionalmente separado de la evaluación del paisaje y del campo de la arquitectura del paisaje, al ser este el que menos atención ha requerido en el objeto de las investigaciones y que más directamente influye en la calidad de vida de la población.

La diferente orientación de las metodologías en todo el mundo, nos lleva a una variación en el uso de la terminología. Aunque los diversos estudios y enfoques pueden variar, el término “evaluación del paisaje” (*landscape assessment*) se utiliza para definir, en general, el proceso de descripción, análisis y evaluación¹²⁷. Todo ello en sintonía con el Glosario del Consejo de Europa (2013) que contempla para la evaluación del paisaje¹²⁸ lo siguiente:

(...) El conocimiento de los paisajes requiere el estudio de su ubicación, su extensión y sus características tangibles, complementado por el análisis de sus aspectos intangibles, a saber, sus cualidades, que son el resultado de la percepción pública y las representaciones sociales. El objetivo de la evaluación del paisaje es destacar "los valores particulares que les asignan las partes interesadas y la población afectada".

Las cualidades de los paisajes corresponden a diferentes sistemas de valores y a diferentes modelos de paisajes, los cuales quizá sean complementarios o algunas veces contradictorios (...).

La evaluación del paisaje no pretende clasificar los paisajes ni establecer una jerarquía entre los diferentes. En la práctica, cada paisaje, ya sea considerado excepcional, cotidiano o degradado, debe ser objeto de igual preocupación en las políticas de paisaje.

La identificación, la caracterización y la evaluación del paisaje son la base de los objetivos de calidad del paisaje. Esta es la razón por la que la evaluación debe hacerse con las partes interesadas y la población afectada, y no sólo con especialistas en evaluación de paisaje y operadores.

Como apuntaba Dunn (1974) no existe una técnica correcta que excluya a todas las demás, sino métodos aceptados, de mayor o menor aplicación y de validez teórica también variable, en función de sus características intrínsecas y del ámbito desarrollado. Por tanto, apuntamos a que la decisión de un procedimiento específico debe ser producto de un criterio claro, una selección

¹²⁷ El Observatori del Paisatge de Catalunya define “Evaluación del paisaje: proceso dirigido a conocer el estado, la dinámica y las tendencias del paisaje, a los análisis de los resultados obtenidos y a la emisión de juicios pertinentes”.

¹²⁸ Glossary of the Council of Europe s.v. “landscape assessment” p 23.

consciente de un conjunto de alternativas conocidas y la aplicación diligente de criterios apropiados, con exactitud, compromiso y flexibilidad en diferentes situaciones.

3.1 - Clasificación de técnicas de valoración del paisaje

Se han ideado numerosas técnicas de evaluación del paisaje, que pueden agruparse de varias maneras según los criterios empleados. Estas pueden ir desde técnicas basadas en las evaluaciones subjetivas de la calidad del paisaje por individuos o grupos, a técnicas que utilizan los atributos físicos del paisaje como sustitutos de la percepción personal.

La principal clasificación se basa en el sujeto que evalúa, es decir, los basados en la evaluación emitida por los profesionales (expertos) frente a los emitidos por el público o población interesada (grupos de opinión). Estos últimos deben involucrar tanto a residentes como a otros agentes que intervienen en el paisaje desde agricultores, granjeros, forestales, a otros usuarios del territorio como turistas, etc. Existen numerosas investigaciones donde se combinan ambos evaluadores para llegar a un consenso en el sistema de valores y posterior fijación de acciones. Esta clasificación es la que hemos utilizado en los apartados siguientes para exponer las principales metodologías que se conocen, que hemos pasado a denominar métodos de calidad paisajística asignada por expertos y métodos de preferencias paisajísticas de la población.

Otra clasificación posible es según el criterio escogido por el evaluador, en un principio podemos hablar de métodos directos, indirectos y mixtos. Los métodos directos son aquellos en que la valoración se realiza a partir de la contemplación de la totalidad del paisaje, basándose en la subjetividad de las valoraciones. En los métodos indirectos la valoración se realiza a través del análisis de las componentes del paisaje y las categorías (estéticas) por medio de sistemas de agregación con o sin ponderación y métodos estadísticos de clasificación. Los métodos mixtos valoran directamente, realizando un análisis de componentes para averiguar la participación de cada uno en el valor total (Aguiló et al. 1998, 513-532).

Otra división posible es la de los métodos cuantitativos frente a los no cuantitativos, ambos métodos han sido utilizadas para la evaluación de análisis con expertos o con el público. Los métodos cuantitativos suelen asignar el grado de presencia o ausencia de un elemento o aspecto en el paisaje, a partir de un número que se combina de alguna forma para producir una evaluación conjunta de la calidad del paisaje. Se apoyan en la descripción y clasificación con alguna forma de medida cuantitativa de los componentes del paisaje y/o juicios de los responsables en paisaje. Se basan fundamentalmente en que el valor de un paisaje puede ser

explicado en términos de los valores de sus componentes. Dentro de los métodos cuantitativos se encuentran las aproximaciones económicas a la valoración del paisaje.

En términos no cuantitativos ha sido descrito el paisaje tradicionalmente por arquitectos del paisaje y otros profesionales del diseño, donde los valores estéticos son inherentes a las características abstractas del paisaje. Su inconveniente fundamental es que su metodología resulta difícil de aplicar por otros profesionales.

Por otra parte el sistema de medida utilizado, es decir, la manera de describir, representar y valorar un determinado paisaje, nos lleva a utilizar unas herramientas de expresión muy variadas como puede ser verbal (a través de cuestionarios, encuestas, descriptores del paisaje de carácter artístico, psicológico, físico, etc), visual (como fotografías, pinturas, grabados, bocetos, encuestas de preferencia visual, manuales de buenas prácticas, etc), sonora, cuantificada en términos económicos, etc. Se sintetiza la clasificación de métodos de valoración expuestos en la tabla 1.

EVALUADOR	Profesional		Público	
	Directo - Indirecto		Directo - Indirecto	
CRITERIO EMPLEADO	Cuantitativo	No cuantitativo	Cuantitativo	No cuantitativo
SISTEMA DE MEDIDA	1. Visual	1. Visual	1. Visual	1. Visual
	2. Verbal	2. Verbal	2. Verbal	2. Verbal
	- Físico	- Físico	- Físico	- Cuestionarios
	- Artístico	- Artístico	- Artístico	- Físico
			- Psicológico	- Artístico
			-Escala multidimensional	- Psicológico
	3. Sonoro			3. Sonoro
	4. Económico		3. Económico	
	- Método coste del viaje		- Dispuesto a pagar	
	- Análisis coste-beneficio		-Valoración contingente	
	- M. Precios Hedónicos			
	(...)		(...)	

Tabla 1. Clasificación de métodos de valoración de paisajes.

Fuente: Elaboración propia a partir de (Smardon, Palmer and Felleman, 1986, p 89) y (Aguiló et al 1998, p 514)

3.2 - Métodos de calidad paisajística asignada por expertos

Numerosas aproximaciones metodológicas han sido aplicadas en la valoración del paisaje que difieren en su alcance y utilidad. En líneas generales, destacan los métodos americanos de valoración del paisaje, valoración visual y valoración sonora y los métodos ingleses de evaluación del carácter del paisaje.

La evaluación y planificación del paisaje fue liderado en los Estados Unidos por profesionales de las ciencias naturales con métodos científicos cuantitativos, en el que las características visuales son una componente. El enfoque ecológico se llevó a cabo en los años 60 con Ian McHarg y su firma WMRT en la planificación regional utilizando sistemas naturales, a través de un inventario de recursos naturales y técnicas de superposición que expone en "Design with Nature" (1969), cuyo método se considera el antecesor directo de los Sistemas de Información Geográfica (SIG).

Poco después, en 1971 Julius Fabos estableció el grupo interdisciplinar de investigación Metropolitan Landscape Planning (METLAND), que desarrolló el primer modelo de planificación paisajística basado en el uso de SIG. El modelo METLAND está diseñado para mostrar las posibles relaciones de efecto-origen de los usos alternativos de la tierra sobre recursos paisajísticos, ecológicos y valores de los servicios públicos (Fabos and Caswell, 1977).

En lo que respecta a la valoración de la calidad sonora se inició en los 70 liderada por Murray Schafer y su proyecto World Soundscape Project (WSP) en la Simon Fraser University de Vancouver, con diversos estudios sobre el medio sonoro y su relación con el hombre. Estos culminaron en el libro "The Tuning of the World" que sigue siendo uno de los textos más conocidos y más completos en ecología acústica (Shafer, 1977).

A finales de las décadas 60 y 70, los métodos de valoración de la calidad visual del paisaje constituyeron un hito en la valoración de los recursos visuales. Como consecuencia de ello, las agencias federales de los Estados Unidos propusieron diferentes metodologías. Por una parte, U.S.D.A. Forest Service (1974) y U.S.D.I. Bureau of Land Management (1980) el *Visual Resource Management System*, por otra, U.S.D.A. Soil Conservation Service (1978) el *Landscape Management System*.

Los elementos comunes a estos tres métodos son: inventario y evaluación de la calidad visual del paisaje basado en factores físicos y estéticos; inventario del uso y actitud hacia el paisaje indicando el grado de *sensitivity* (concepto similar a fragilidad), mapa del grado de visibilidad; evaluación de los límites de absorción del impacto visual (salvo el último) e integración de todo

en la toma de decisiones ambientales y de planificación de usos (Smardon, Palmer and Felleman, 1986, 145-151).

Durante los años 80 otros investigadores siguieron diseñando métodos como *Prototipe Visual Impact Assessment* (Smardon, 1983), que supuso una clarificación teórica de los conceptos utilizados por las tres agencias americanas. Posteriormente no ha habido enfoques a destacar salvo la nueva tecnología digital de simulación visual, modelos en 3-D o técnicas de monitorización del paisaje.

En Reino Unido e Irlanda el paisaje ha tenido un notorio reconocimiento social y en cada zona se ha desarrollado su propia herramienta, con unos principios compartidos pero con sus diferencias y contrastes, encontrándose entre las más desarrolladas del mundo. Todos ellos se basan en el carácter del paisaje y sentido del lugar más que en la calidad o el valor del paisaje como sucedía en las metodologías americanas. Su experiencia ha ido evolucionando desde los años 70 con el *Landscape Evaluation*, que se centraba en el valor del paisaje a través de la comparación de los valores de un paisaje con otro mediante métodos científicos, cuantitativos supuestamente objetivables a partir de los elementos existentes en el paisaje. La crítica fundamental fue lo inapropiado que era reducir algo tan complejo como es el paisaje a una serie de valores numéricos y formulas estadísticas (Swanwick, 2003). Este enfoque da un cambio a mediados de los 80 pasando a denominarse *Landscape Assessment* donde se reconoce la objetividad y subjetividad del método incorporando la percepción de la gente y distinguiendo los conceptos de inventario, clasificación y evaluación del paisaje. No obstante, habrá que esperar a mediados de los 90 para que se implante la metodología que hoy sigue aplicándose denominada *Landscape Character Assessment* (LCA) que se recoge en la guía "Landscape Character Assessment. Guidance for England and Scotland" (Swanwick, 2002), la cual se divide en dos partes: el de caracterización y el de emisión de juicios u opiniones.

Existe otra herramienta que sigue utilizándose denominada *Historic Landscape Characterisation* (HLC), que consiste en el proceso de identificar el carácter histórico predominante del paisaje actual y llegar a comprender cómo se produjo, no se ocupa exclusivamente de determinados sitios o monumentos, aunque éstos contribuyen naturalmente al carácter, sino que considera la totalidad del área (Lambrick, Hind and Wain, 2013).

Ha habido una evolución de la normalización del *Visual Impact Assessment* (VIA) junto al resurgir en los últimos diez o quince años para grandes proyectos de energías alternativas, con la tercera edición de las "Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment" (TLI-IEMA, 2013).

Es notorio en Inglaterra la exclusión de las áreas urbanas como parte de la evaluación del paisaje. Sin embargo, algunos estudios recientes como los del condado de Hampshire incluyen además del LCA el *Townscape Character Assessment* y un Manual para el diseño urbano de las calles en sustitución a las antiguas normas (Hampshire, 2010).

Por otro parte, continuando con las áreas urbanas nos remontamos a los años 90 en Europa Occidental con la experiencia del cambio del concepto de patrimonio arquitectónico que pasa de los monumentos “más sobresalientes” a un concepto más ambicioso cuyos elementos más interesantes pueden ser el grueso de edificios “comunes”, la estructura urbana o la interacción entre los edificios y su entorno inmediato. Esta situación provocó en algunos países como en Dinamarca (1987) nuevos enfoques metodológicos como el programa *Survey of Architectural Values in the Environment* (SAVE, conocido internacionalmente InterSAVE). Este describe un sistema de evaluación de edificios y estructuras urbanas desde el punto de vista de la preservación (valor arquitectónico, histórico-cultural, ambiental, originalidad y estado técnico) a partir de un inventario de los edificios anteriores a 1940 que culmina con un Atlas. Se aplicó en Copenhague y luego en otras localidades como Waterford, Stralsund etc (InterSAVE 1997).

La ciudad contemporánea con la Nueva Carta de Atenas combina el presente y futuro con el pasado, busca el valor de la imagen de las localidades (imagen interior y exterior del asentamiento) y la protección del paisaje histórico. Se apoya en métodos como *Visual Protection Surface* para crear nuevas identidades contemporáneas que integren tradición e incluyan la selección de puntos de “vistas estratégicas” para una protección completa o parcial (p.e. en Londres 27 vistas, en Colonia 9 vistas), a partir de modelos 3D de las ciudades, que permite calcular la altura máxima de los edificios. Fue utilizado por primera vez en Dresden y recientemente en Varsovia, Londres, etc (Czynska and Rubinowicz, 2015).

Finalmente, en lo que respecta a las investigaciones de valoración económica del paisaje iniciadas en la década de los 60 con la valoración de los recursos ambientales, se dividen en Métodos de Preferencias Reveladas (Coste del Viaje, Análisis Coste-Beneficio y Método de Precios Hedónicos) y Métodos de Preferencias Declarados (Valoración Contingente y Modelos de Elección) que se siguen utilizando preferentemente por economistas.

3.3 - Métodos de preferencias paisajísticas de la población

La esencia del enfoque de los métodos de preferencias paisajísticas es que los valores asignados a los paisajes son resultado de procesos de participación ciudadana, donde se considera el

paisaje generalmente en su totalidad o en comparación a la presencia o ausencia de otros aspectos.

La idea que subyace a las preferencias paisajísticas como cuestión de gustos arbitrarios ha sido contrastada por numerosos estudios científicos que apuntan a una fuerte determinación biológica y cultural ante determinados paisajes y elementos que lo componen. La percepción responde pues a reacciones de origen biológico, sociocultural y personal.

La necesidad de incorporar la participación pública en la protección, gestión y ordenación de paisaje, desplaza los métodos tradicionales de sólo expertos hacia técnicas de participación social como:

- Cuestionarios o encuestas verbales. Métodos cualitativos usados para el muestreo de preferencias paisajísticas de varios grupos. Son una valiosa fuente de información rápida que puede incorporar estímulos visuales (fotografías, simulaciones en 3D), sonoros, etc.
- Prueba de comparación por pares de fotos. Se usa para discriminar paisajes enfrentados en pares de fotografías y permite identificar los espacios mejor valorados en función de la calidad estética de los paisajes. La valoración de paisajes mediante el test de pares de fotos está validada desde los años 70 con Brun-Chaize (1978) a los que han seguido otros estudios.
- Prueba de ordenación por rangos o clasificación *Q-Sort*. Utilizada para obtener preferencias paisajísticas asignando valores a fotografías con un valor máximo de 7¹²⁹, a partir de los cuales se obtiene una calidad escénica media por fotografía. En el estudio de Pitt y Zube (1979) se clasifican 56 fotografías en 7 columnas de acuerdo con la calidad estética de los paisajes de las fotos por 307 sujetos, los valores que se asignan a la columna van del 1 al 7.
- Visual Preference Survey. Técnica desarrollada por el planificador Nelessen en 1970 que se popularizó en los años 90, para obtener información sobre las alternativas de diseño como apoyo a la planificación urbana o de reurbanización. A partir de una encuesta de preferencia visual con una serie de 40 a 60 imágenes reales o simuladas sobre una región o escena urbana. Ciudades como Sanfor, Orlando, Topeka, New Castle, etc tienen su encuesta de preferencia visual. (Nelessen, 2013)
- Visitor Employed Photography. Técnica de fotografías empleadas por los visitantes

¹²⁹ Según Miller ninguno de los sentidos humanos puede discriminar las percepciones sensoriales en más de cinco a nueve categorías (Miller, 1956).

donde se les da una cámara y se les pregunta por diversas cuestiones. A partir del recorrido in situ y de las fotografías efectuadas, se constituye la base de una entrevista intensiva en la que los visitantes discuten y evalúan diversos aspectos de la visita (Cherem and Traweek, 1977).

- Técnica del Diferencial Semántico de Osgood. Se utiliza para la medición de la valoración afectiva que corresponde a una escala de graduación que pretende capturar el significado connotativo de un concepto (Osgood, 1952). Para ello se establece un conjunto de escalas semánticas con dos extremos, donde hay un adjetivo opuesto que tienen que calificar en 7 puntos, esto permite construir un “espacio semántico” para determinar la valoración afectiva del concepto.
- Active Perception Technique. Método novedoso para medir preferencias de las escenas cotidianas en paisajes urbanos. Tiene su origen fundamentalmente en los trabajos de Lynch (1960). Se pide a los participantes que dibujen de memoria en un boceto lo que pueden recordar de la vista desde su ventana donde enumeran cada característica en el orden en que lo han dibujado y expresan sus sentimientos en una escala de valor (1 al 5) y el valor de la imagen general, esto ayuda a diseñar ambientes urbanos que promuevan el bienestar psicológico. (Byrd et al. 2014)
- Redes sociales, blogs y páginas web en las que la población manifiesta su opinión, principalmente los turistas, sobre diferentes destinos visitados a través del relato de sus experiencias personales, fotografías preferidas, valoraciones, etc. como por ejemplo en TripAdvisor, Facebook, Instagram, etc.



Fig. 1: Ejemplo de participación pública para la valoración del paisaje. Fuente: Generalitat Valenciana, 2017.

4 - EXPERIENCIAS RECIENTES DE VALORACION DEL PAISAJE EN ESPAÑA

En España como en el resto de Europa no se dispone de un método de valoración oficial. En los años 90 los métodos desarrollados se basaban fundamentalmente en los juicios emitidos por los técnicos, que distinguían dos grandes aspectos en el Estudio del Paisaje, uno lo que se ha llamado el paisaje total que consistía en identificar el paisaje con el medio y sus componentes físicos, bióticos y actuaciones humanas. El otro, el paisaje visual que evaluaba la calidad visual a partir de la calidad visual intrínseca, la calidad visual del entorno inmediato y la calidad visual del fondo escénico con el concepto de "fragilidad visual". (Aguiló et al. 1998, 522-525).

En el País Vasco, siguiendo estos métodos, se llevó a cabo en 1990 la Cartografía de Paisaje. Unos años después y partiendo de este trabajo se realizó el estudio de preferencias paisajísticas de los habitantes de Gipuzkoa y Bizkaia, aplicando la prueba de comparación por pares de fotos (28 pares de fotografías) y la prueba de ordenación por rangos de preferencias (dos series de 7 fotos, asignando 7 valores en cada serie) (De Lucio y Ormaetxea 1992).

Las experiencias de valoración económica no son tan numerosas como en otros países centrándose en los espacios de elevado interés ambiental o proximidad a zonas verdes. Por ejemplo, el método de valoración contingente aplicado al Parque Natural de L'Albufera (Valencia), permite obtener el valor de los servicios recreativos que proporciona este espacio natural a los visitantes (Del Saz S. y Suárez C. 1998). Otro ejemplo es el método de precios hedónicos en Calvià (Mallorca) que valora los beneficios y los precios de las viviendas en relación con zonas de buena visibilidad y proximidad al mar, edificios bajos y baja densidad (Aguiló P. 2002).

A partir del Convenio Europeo del Paisaje los enfoques y metodologías se ajustan al nuevo paradigma del paisaje. A nivel nacional se elabora el Atlas de los Paisajes de España (Mata y Sanz, 2003), donde se realiza una identificación, caracterización y valoración del conjunto de los paisajes españoles que puede servir de base para trabajos a escala regional o local; se muestra la diversidad de los paisajes formados sobre bases ecológicas y culturales; las tendencias y dinámicas que llevan a la modificación de los paisajes tradicionales y a la construcción y gestión del paisaje moderno. Es una aproximación al diagnóstico y a los valores de los diferentes paisajes, donde resulta muy interesante considerar los valores relativos de cada paisaje en comparación con los valores generales del tipo al que pertenecen (Mata, 2003, 33-46).

Observamos como la evaluación paramétrica es desplazada por el análisis y valoración de las preferencias públicas, junto con el reconocimiento jurídico en los diferentes territorios como es el caso de la Comunidad Valenciana (Ley 4/2004) y Cataluña (Ley 8/2005) a las que les han

seguido otras regiones. La experiencia de la Comunidad Valenciana es la que vincula más estrechamente el paisaje con la planificación territorial y urbanística a partir de los diferentes instrumentos de paisaje.

Actualmente son varias las Comunidades Autónomas que tienen identificado y caracterizado a escala regional sus paisajes, como la Cartografía del Paisaje de La Rioja (2005); Atlas de los Paisajes de la Comunidad Valenciana (2008); Cartas de Paisaje de Cataluña (2010-2016); Atlas de los Paisajes de Castilla-La Mancha (2011); Catálogo de los Paisajes de Galicia (2016); Mapas de Paisaje en Aragón (2014 -2018); planes de ordenación territorial de Andalucía o Directrices de Ordenación del Paisaje en Canarias, etc.

Por ser, como ya hemos dicho, de particular interés los estudios realizados en la Comunidad Valenciana nos centramos en ella. Por una parte, a escala local nos encontramos con que los Estudios de Paisaje, con un procedimiento similar a los *Landscape Character Assessments*, nos van a permitir tener a medio-largo plazo identificado, caracterizado y valorado todo el paisaje valenciano conforme se vaya modificando el planeamiento municipal. Estos estudios constan de un plan de participación pública, información del territorio, identificación y caracterización de las unidades de paisaje y los recursos paisajísticos, análisis visual, valoración del paisaje, fijación de los objetivos de calidad paisajística, medidas y acciones (Generalitat Valenciana, 2006).

Además, para cada proyecto se valorará la integración paisajística que analizará la capacidad o fragilidad de un paisaje para acomodar los cambios producidos por la actuación sin perder su valor o carácter paisajístico, a partir de los Estudios de Integración Paisajística parecido a *Landcape and Visual Impact Assessment*.

Por otra parte, a escala regional el Atlas de los Paisajes de la Comunidad Valenciana delimita y caracteriza 100 unidades de paisaje regional y sus recursos paisajísticos, a partir de un amplio proceso participativo de la población y de expertos, a partir de los cuales se identifican los 40 Paisajes de Relevancia Regional contemplados en la Estrategia Territorial de la Comunidad Valenciana¹³⁰ (2011), agrupados en 14 conjuntos paisajísticos clasificados por similitudes morfológicas, funcionales y de continuidad. Estos paisajes recogen los espacios más valorados desde el punto de vista ambiental, histórico, patrimonial, simbólico, productivo, estético y que son representativos de su diversidad.

¹³⁰ Directriz 53 del Decreto 1/2011, de 13 de enero, del Consell, por el que se aprueba la Estrategia Territorial de la Comunitat Valenciana. DOCV núm. 6441 de 19.01.2011

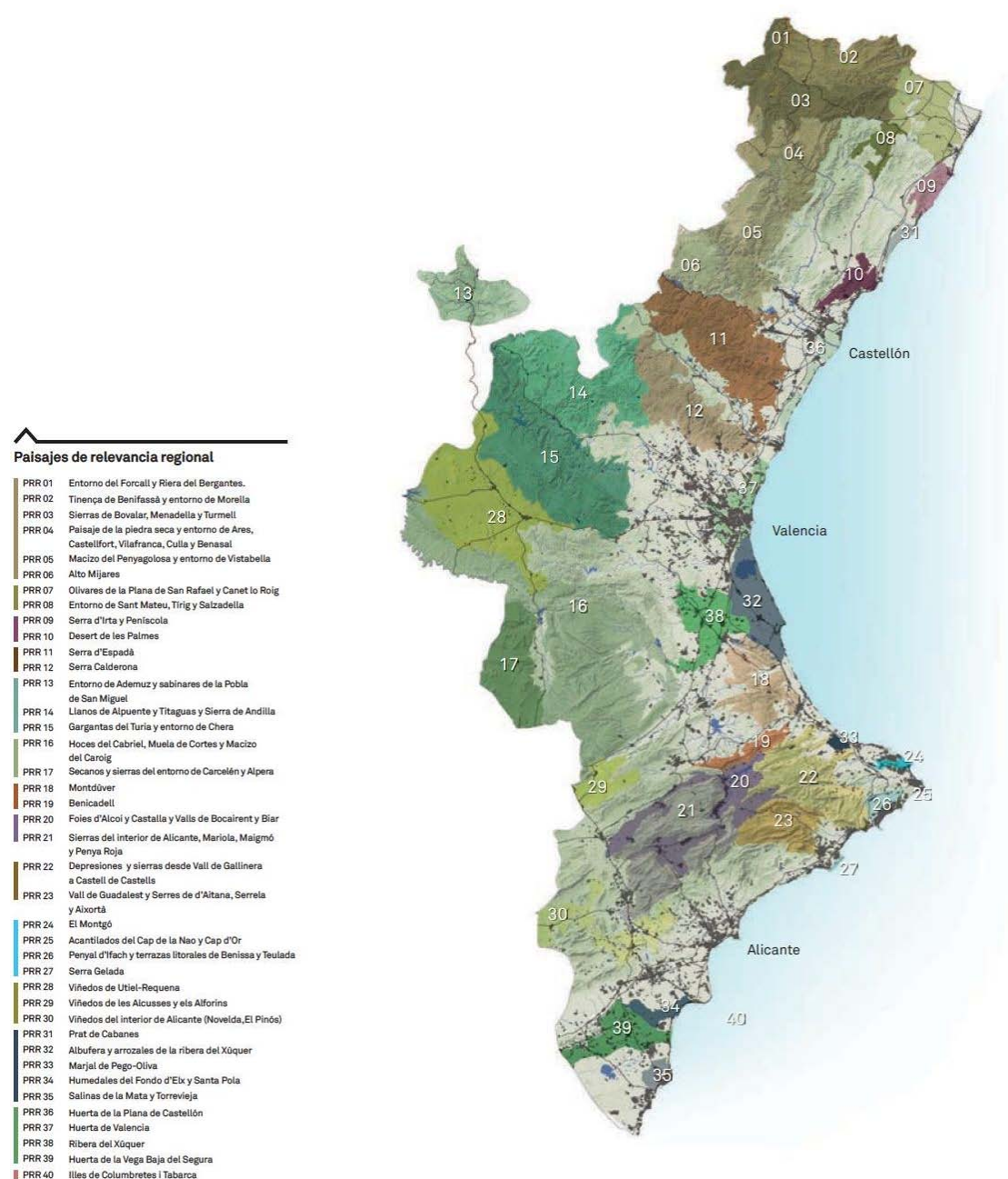


Fig. 2: Paisajes de Relevancia Regional de la Comunidad Valenciana.

Fuente: Comunitat Valenciana 2030. Síntesis de la Estrategia Territorial. Generalitat Valenciana, 2012

Estos trabajos se apoyan en el primer Estudio de Paisaje Visual de la Comunidad Valenciana realizado en 2008, que permitió conocer el nivel de preferencia visual de cada punto de la geografía valenciana, identificando los paisajes más valorados y cuáles son los deseos de la población respecto al futuro de sus paisajes. Se obtuvieron datos objetivos desde los que realizar un diagnóstico para establecer las principales líneas de actuación de la política de paisaje.

La metodología utilizada es la prueba de ordenación por rangos para cada una de las 8 zonas en que se dividió el territorio según criterios de proximidad geográfica y topográfica, con 60 fotografías seleccionadas para cada zona de un total de 4.800 fotografías que elaboraron los ciudadanos, de las que 44 son imágenes específicas y 16 comunes a todas las zonas. Se realizaron 900 encuestas a residentes y turistas, cuyo porcentaje variaba en función de las zonas y perfil socioeconómico. Cada encuesta incluyó tres tareas a realizar, la primera era ordenar las 60 fotografías de su zona por orden de preferencia en 5 rangos (paisajes muy valorados, 6 fotografías; paisajes positivamente valorados, 12 fotografías; paisajes indiferentes, 24 fotografías; paisajes poco valorados, 12 fotografías, y paisajes poco valorados, 6 fotografías); la segunda seleccionar 6 fotografías que, en su opinión, mejor representaban el paisaje actual y la tercera indicar otras 6 fotografías que les gustaría que representasen dentro de 20 años el paisaje de la Comunidad Valenciana (Generalitat Valenciana, 2008).

A partir de los resultados se identificaron 13 posibles factores de preferencia visual, los paisajes más valorados (las vistas a láminas de agua, pueblos enclavados en la montaña, paisajes ordenados con abundante vegetación) y los menos valorados (edificación continua sin carácter, accesos a pueblos con áreas industriales y comerciales, viviendas adosadas en laderas de montaña) que son la base para establecer las directrices paisajísticas en la planificación territorial.¹³¹

¹³¹ Directrices 50-53 y parcialmente Directrices 54-60 de la Estrategia Territorial de la Comunidad Valenciana.



Fig. 3: Huerta de Valencia, borde urbano de Alboraya. Fuente: Generalitat Valenciana 2017.

En estos momentos como líneas de actuación se encuentra tramitándose el Plan de Acción Territorial de Ordenación y Dinamización de la Huerta de Valencia cuyos valores que justifican su protección son ambientales, culturales, paisajísticos, agrarios, además de ser un espacio periurbano agrario que dota al área metropolitana de una gran calidad de vida. Los elementos básicos que definen, caracterizan y configuran el “valor de la Huerta” son: El Tribunal de las Aguas de la Vega de Valencia (tradición milenaria viva), la actividad agraria, el patrimonio (hidráulico, arquitectónico y etnológico), la red de caminos históricos, la estructura y parcelación de la tierra, así como los eventos sociales y tradiciones necesarios para preservar las señas de identidad. Este plan tras un amplio proceso participativo, que establece las determinaciones necesarias para que cualquier desarrollo que se plantee en el ámbito mantenga estos valores como legado para las generaciones futuras. (Generalitat Valenciana, 2017)



Fig. 4: Mantenimiento de la actividad agraria: huertanos y Tribunal de las Aguas.

Fuente: Generalitat Valenciana, 2017

Hoy en día son escasas las experiencias de valoración de la percepción sonora como algunos Mapas Sonoros (Cataluña, País Vasco, Galicia, etc) o el estudio realizado para Madrid con la técnica del diferencial semántico, seleccionando 9 ambientes sonoros urbanos representativos (evaluados con 18 pares de adjetivos descriptivos), cuyos resultados muestran la importancia del diseño del espacio urbano, del uso y de las actividades en relación con el ambiente sonoro del lugar (Guillén y López-Barrio, 2007).

Cabe destacar los trabajos que viene realizando el Instituto del Patrimonio Cultural de España, con la aprobación del Plan Nacional del Paisaje Cultural (2012). El objetivo general es la salvaguarda de los paisajes de interés cultural, con acciones de identificación y caracterización, con los siguientes criterios de valoración: valores intrínsecos, valores patrimoniales y valores potenciales y viabilidad.

Todas estas experiencias ayudan a seguir profundizando en este campo de investigación, en un momento paradójico de deterioro y banalización de muchos paisajes, coincidiendo con una demanda social del derecho a vivir alrededor de paisajes de calidad que al mismo tiempo incita a la búsqueda de la propia identidad de cada lugar. De ahí la necesidad de nuevos enfoques interdisciplinares que integren la tutela de los valores del paisaje y las aspiraciones de la población en el gobierno del territorio.

5 - BIBLIOGRAFIA

- Aguiló Alonso M. et al. 1998. *Guía para la elaboración de estudios del medio físico*. Tercera edición, Madrid: Ministerio de Medio Ambiente
- Aguiló Paula M. 2002. "El método de valoración de los precios hedónicos. Una aplicación al sector residencial de las Islas Baleares". Tesis doctoral. Universidad Islas Baleares
- Brun-Chaize. 1978. "Le paysage forestier, analyse des critères de préférence du public à partir de photographies". Les cahiers de l'analyse des données, tome 3, n° 1, 65-78. http://www.numdam.org/item?id=CAD_1978__3_1_65_0
- Byrd Hugh, Linzey Michael and Leila Mirza. 2014 "Measuring the Subjective Value of Windowsapes: A novel Method to Evaluate Urban Landscape Preferences". Fifth International Cultural Landscape Conference. Urban Cultural Landscape: Past; Present; Future. Tehran, IRAN
- Cherem, G. and D. Traweck. 1977. "Visitor Employed Photography: A Tool for Interpretative Planning on River Environments". Proceedings, River Recreation Management and Research Symposium, U.S.D.A. Forest Service, General Technical Report NC-28, Minneapolis: U.S. Dept. of Agriculture, North Central Forest Experiment Station
- Collado Vicente and Sonia Gómez-Pardo. 2007. "Landscape legal framework of the Valencian community". Fifth meeting of the Workshops of the Council of Europe for the implementation of the European Landscape Convention. Landscape quality objectives: from theory to practice. Conducted discussion. Girona, September 2006
- Consejo de Europa. 2000. *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia 20.10.2010. Edición: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente
- Consejo de Europa. 2013. *Glossary of the Council of Europe Information System of the European Landscape Convention*. (CEP-CDCPP2013)
- Czynska Klara and Pawel Rubinowicz. 2015. "Visual protection Surface method: Cityscape values in context of tall buildings". SSS¹⁰ Proceedings of the 10 th International Space Syntax Symposium
- De Lucio Jose Vicente y Ormaetxea Orbanje. 1992. "Valoración de la calidad del paisaje vasco por la población. Métodos para su consideración objetiva como criterio de conservación". *Cuadernos de Sección. Historia* 20. 491-504
- Del Saz Salvador y Celestino Suárez. 1998. "El valor de uso recreativo de espacios naturales protegidos: aplicación del método de valoración contingente al Parque Natural de L'Albufera". *Economía Agraria*, n.º 182, 239-272
- Dunn, M.C. 1974. "Landscape evaluation techniques: An appraisal and review of the literature". *Centre for Urban and Regional Studies*, University of Birmingham
- Fabos Julius and Stephaie Castell. 1977. *Composite Landscape Assessment: Assessment Procedures for Special Resources, Hazards and Development Suitability*. Massachusetts: Massachusetts Agricultural Experiment Station
- Generalitat Valenciana. 2006. *Decreto 120/2006, de 11 de Agosto, del Consell, por el que se aprueba el Reglamento de Paisaje de la Comunitat Valenciana*. DOCV núm. 5325 de 16 de agosto de 2016
- Generalitat Valenciana. 2008. *La Nueva Política de Paisaje de la Comunitat Valenciana*. Conselleria de Medio Ambiente, Agua, Urbanismo y Vivienda

- Generalitat Valenciana. 2017. *Plan de Acción Territorial de Ordenación y Dinamización de la Huerta de Valencia*. Conselleria de Vivienda, Obras Públicas y Vertebración del Territorio (en tramitación, acceso el 20.1.2017) <http://www.habitatge.gva.es/web/planificacion-territorial-e-infraestructura-verde/participacion-publica-pat-uerta>
- Guillén José-Domingo e Isabel López-Barrio. 2007. "Criterios perceptivos en la valoración de la calidad sonora urbana". *Revista de Psicología Social*, 22:3, 279-288
- Gobster Paul H., James F. Palmer and Joseph H. Crystal. 2003. "ERVIN H. ZUBE (1931-2002) The Significance and impact of his contributions to environment-behavior studies". *Environment and Behavior*, Vol. 35 No. 2, March 2003 165-186
- Hampshire County Council. 2010. "Hampshire Integrated Character Assessment. Landscape, townscape and seascape assessment for Hampshire". <https://www.hants.gov.uk/landplanningandenvironment/environment/landscape/integratedcharacterassessment> acceso el 20.01.2017
- InterSAVE. "International Survey of Architectural Values in the Environment". Ministry of Environment and Energy The National Forest and Nature Agency. Denmark 1997
- Lambrick George, Jill Hind and Ianto Wain. 2013. "Historic Landscape Characterisation in Ireland: Best Practice Guidance". The Heritage Council of Ireland
- Mata Olmo, R. y Sanz Herraiz, C. (dirs). 2003. *Atlas de los paisajes de España*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente
- Mata Olmo, R. 2003. "Paisajes españoles. Cuestiones sobre su conocimiento. Caracterización e identificación." En *Paisaje y Ordenación del Territorio*. Sevilla: Junta de Andalucía y Fundación Duques de Soria, 33-46
- McHarg, Ian L. 2000. *Proyectar con la Naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, (Nueva York, 1969)
- Miller G. 1956. "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two Some Limits on Our Capacity for Processing Information". *Psychological Review*. Vol. 101, No. 2, 343-352
- Nelessen, A. 2013. "City of Sanford Visual Preference Survey" 1-2-11. http://www.sanfordnc.net/planning_development/Projects/Visual%20Preference%20Survey%20Sanford.pdf 20.01.2017
- Osgood, Charles E. 1952. "The nature and measurement of meaning". *Psychological Bulletin*. Vol. 49, nº 3
- Paquette Sylvain. 2008. "Guide de gestion des paysages au Québec". Université de Montréal
- Pitt David and Zube Ervin. 1979. "The Q-short method: Use in landscape Assesment Researc and lanscape planning". Proc. Nat. Conf. Applied techniques for analysis and management
- Plan Nacional del Paisaje Cultural. 2012. Instituto del Patrimonio Cultural de España. <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/paisajes.html>
- Shafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Knopf
- Smardon Richard C. 1983. "Prototipe Visual Impact Asessment manual. School of landscape Architecture. Syracuse University. New York
- Smardon Richard C., Palmer James F. and Felleman John P. 1986. *Foundations for visual project analysis*. New York: John Wiley & Sons
- Swanwick, Carys. 2002. *Landscape Character Assessment: Guidance for England and Scotland*. The Countryside Agency/Scottish Natural Heritage

- Swanwick, Carys. 2003. *Topic paper 6: Techniques and Criteria for Judging Capacity and Sensitivity. Landscape Character Assessment. Guidance for England and Scotland*. The Countryside Agency/Scottish Natural Heritage
- TLI-IEMA, 2002. The Landscape Institute and Institute of Environmental Management & Assessment. *Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment*. Second Edition, London: Spon Press
- TLI-IEMA, 2013. The Landscape Institute and Institute of Environmental Management & Assessment. *Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment*. Third Edition, London: Routledge. Edición Kindle
- Zube Ervin H., Sell James L. and Jonathan G. Taylor. 1982. "Landscape perception: Research, application and theory". *Landscape Planning*, 9: 1-33

O FRIO INDUSTRIAL (1978-81): QUE EVIDÊNCIAS NA PAISAGEM?

Susana Domingues

Resumo: O frio artificial aplicado a bens perecíveis foi um pilar fundamental no desenvolvimento da sociedade de consumo. Progressivamente mais exigente, esta conseguiu através da aplicação do frio resolver vários problemas inerentes ao abastecimento alimentar - da produção até ao consumo - algo apenas possível com uma refrigeração constante dos alimentos. Para responder a este propósito foi necessário incluir a Cadeia do Frio numa Rede Nacional do Frio (RNF). Rede esta que contemplava a articulação entre estruturas de produção e transformação (bem como estruturas de apoio a estes processos) e os correspondentes meios de distribuição. A RNF deveria, em suma, garantir a melhoria da qualidade dos bens perecíveis, diminuir a sua sazonalidade, baixar o preço dos produtos e reduzir as distâncias entre os consumidores. Os planos da RNF são, assim, uma das evidências mais marcantes na paisagem. Dois desses planos são objecto da presente comunicação: que evidências deixaram no território o Plano Frigorífico do Algarve (PFA) e o conjunto de entrepostos de serviço público e programas sectoriais entre 1978 e 1981?

Palavras Chave: Frio Industrial; Rede Nacional de Frio; Refrigeração; Conservação de alimentos, Paisagem.

REFRIGERATION INDUSTRY (1978-81): LANDSCAPE EVIDENCES?

Susana Domingues

Abstract: The artificial cold applied to perishable goods was a fundamental pillar in the development of the consumer society. Progressively more demanding, the society, has managed through the application of the cold, to solve several problems inherent in food supplies - from production to consumption - something only possible with a constant food refrigeration mechanisms. In order to achieve this, it was necessary to include the Cold Chain in a National Cold Network (RNF). This network contemplated the articulation between structures of production and transformation (as well as structures supporting these processes) and the corresponding means of distribution. RNF should, in short, ensure the improvement of the quality of perishable goods, reduce their seasonality, lower the price of products and reduce distances to consumers. The RNF's plans are thus one of the most striking evidence in the landscape. Two of these plans are the subject of this Communication: what evidence left the Algarve Refrigeration Plan (PFA) and the set of public service warehouses and sectoral programs between 1978 and 1981?

Keywords: Industrial Cold; Portuguese Cold Network; Refrigeration; Food Conservation, Landscape.

O FRIO INDUSTRIAL (1978-81): QUE EVIDÊNCIAS NA PAISAGEM?

Susana Domingues

1 - INTRODUÇÃO

O frio industrial é um dos pilares do abastecimento alimentar nos últimos 70 anos. A refrigeração e a congelação de bens perecíveis garantem uma alimentação diversificada, a baixo custo e sem flutuações sazonais. De resto, a qualidade dos alimentos é conseguida através pela manutenção de uma temperatura constante desde o produtor até ao consumidor. A presente comunicação tem como objectivo analisar as evidências que a Cadeia de Frio teve no território entre 1978 e 1981 e através de dois planos: o Plano Frigorífico do Algarve (PFA), com incidência regional e um conjunto de Entrepósitos Polivalentes de Serviço Público (EPSP) que abrangiam Portugal continental.

A sociedade de consumo, progressivamente mais exigente, imprime na paisagem uma evidência industrial determinante: o armazém. Lipovetsky (2014) fala da importância desta estrutura para o regular abastecimento: “(...) o grande armazém constitui a primeira revolução comercial moderna, inaugurando a era da distribuição em massa.”¹³²

2 - O EDIFICADO, AS LINHAS DE TRANSPORTE E A PAISAGEM

Quando a Rede Nacional do Frio foi constituída¹³³, em 1975 (ainda sob a alçada do Serviço de Frio¹³⁴ - SF) teve como objectivo prestar um serviço público de abastecimento alimentar ao país. Através de diferentes tipos de instalações frigoríficas e respectivos anexos - a saber: instalações de apoio à produção, à transformação, à distribuição e ao consumo, entre outras - pretendia-se resolver um problema já antigo: o do escoamento de bens perecíveis que remontava a 1947

¹³² Gilles Lipovetsky. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. (Lisboa: Edições 70, 2014): 26-27

¹³³ Segundo Ministério do Comércio e Turismo, *Proposta para uma política nacional do frio*, (Lisboa: 1978).

¹³⁴ Constituído pela Portaria 571/75, de 20 de Setembro

com a constituição do Fundo de Abastecimento¹³⁵. Havia que fomentar a economia nacional através da habituação ao consumo de produtos refrigerados e/ou congelados. A sociedade de consumo começava assim a afirmar-se num país em profunda transformação, em véspera de aderir à Comunidade Económica Europeia. Como defende Barreto (1994: 1055) “«Europa» também significava tudo isso: eventual apoio económico, comercial, tecnológico, político e cultural a um país em profunda crise de reconversão e a uma economia com enormes dificuldades.”¹³⁶ Este conjunto de edifícios industriais prometiam ajudar a cumprir a tarefa.

Numa primeira fase, o SF procurou caracterizar o sector: fazer um levantamento das estruturas frigoríficas existentes (refrigeração e congelação) e conhecer as reais necessidades de cada região (quer em termos de produção, quer em termos de consumo) tendo em vista o aproveitamento máximo destes equipamentos¹³⁷. Sobre esta caracterização, acrescentará mais tarde Esteves (1981) a necessidade de identificar os centros de trânsito¹³⁸; centros esses responsáveis por armazenar bens alimentares importados ou para exportação. Numa fase seguinte, o SF traçou como objectivos a máxima rentabilização das instalações (já existentes e/ou instalar novas) e a racionalização dos circuitos¹³⁹. Se fossem centros de produção deveriam contemplar o tratamento, transformação e armazenamento dos produtos. Caso fossem instalações de congelação deveriam então ser afectas a um mesmo tipo de produto. Este carácter de unicidade deveria manter-se também para a distribuição. Caso os entrepostos polivalentes (construídos ou a construir) se destinassem à satisfação de necessidades do consumo ou do comércio nos locais em que estavam instaladas, não poderiam recolher e distribuir produtos alimentares a nível regional e/ou nacional. Por fim, haveria que ligá-los numa rede eficiente. Eficiente porque esta rede deveria contemplar transportes rodoviários, ferroviários e marítimos frigoríficos¹⁴⁰ e porque o mesmo produto não deveria fazer várias viagens. Conforme afirmou Cancellia de Abreu (2016) “A determinada altura chegou-se à conclusão que o mesmo produto andava para cima e para baixo [nas estradas nacionais] várias vezes”¹⁴¹ Em suma, a concepção geral da RNF deveria ter em conta aspectos geográficos, arquitetónicos, técnicos e económicos. Sobre esta rede assentava uma melhor alimentação, uma melhor qualidade de vida.

¹³⁵ Conforme o Decreto-lei nº 36501, de 9 de Setembro de 1947 que se destinava, entre outros aspectos, a facilitar a instalação e o apetrechamento de frigoríficos em Portugal.

¹³⁶ António Barreto. “Portugal, a Europa e a Democracia.” *Análise Social*, Quarta Série, 29, no. 129 (1994): 1055

¹³⁷ Conforme Ministério da Economia, *Programa-Base da RNF*. (Lisboa: Novembro 1975).

¹³⁸ José Fonseca Esteves “Rede Nacional do Frio: algumas considerações”, *Revista Portuguesa do frio*, Dezembro 1981, 2-5

¹³⁹ Conforme vieram a confirmar 2 técnicos do SF - Eng. João Cancellia de Abreu (1948-??) e Dra. Leonor Casimiro (1952? - ??) - numa entrevista a 17 de Novembro de 2016.

¹⁴⁰ Conforme Portaria n.º 571/75 de 20 de Setembro

¹⁴¹ Conforme entrevista a 17 de Novembro de 2016.

3 - A RNF: OS SEUS ANTECEDENTES

A urgência de uma rede de frio eficiente que modernizasse o país rentabilizando os equipamentos e racionalizando os circuitos remonta a 1948. Na sua tese sobre “O problema frigorífico Português” apresentada no II Congresso dos Engenheiros, o Eng. Manuel Bacelar (??-??) aponta casos isolados de frigoríficos no nosso país como exemplos de evidências no território que permitiam (ou não) o abastecimento das populações. O caso dos frigoríficos da Câmara Municipal do Porto (Bolsa de Pescado, em Massarelos) e dos armazéns frigoríficos da Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau mostram a necessidade de uma planificação nacional para o frio. Utilizadas com um fim diferente para o qual foram projectadas o “(...) potencial e a capacidade daquelas unidades frigoríficas [ficavam] muito além daquilo que se torna necessário armazenar dando origem a uma distribuição irracional dos produtos pela população.”¹⁴².

Não se encontram evidências de que em 1976, quando o SF começa a projectar a RNF, haja conhecimento da proposta de uma rede de frio do Eng. Manuel Bacelar. Contudo, as semelhanças são evidentes. Bacelar defende que as instalações frigoríficas se deveriam dividir por tipologias: portuárias, centrais, regionais e industriais (ver Anexo I - Mapa duma Rede Frigorífica). Os primeiros destinados a acolher as mercadorias importadas e exportadas: estabelecimentos de trânsito. Os centrais destinados a mercadorias provenientes dos portuários e dos centros principais de grande consumo e abastecimento. São considerados “nós de trânsito”. Os regionais destinados a regular os produtos regionais, hortofrutícolas ou pecuários, dos locais de produção para os centros de consumo e vice-versa. Por último, os industriais, aplicados a qualquer indústria. A circulação dos produtos entre os centros de produção e o consumo deveria ser feito por transportes frigoríficos: vagões, automóveis e navios¹⁴³, tal como na Europa e noutras partes do Mundo. Para sustentar estas necessidades são apresentados mapas da produção nacional por pescado, pecuária, de cereais, hortofrutícolas e lacticínios. Em cada distrito são assinados os tipos de bens alimentares produzidos mas sem mencionar a quantidade. Por exemplo: no distrito de Bragança são assinalados os gados bovinos, ovinos e suínos; ou no distrito de Aveiro são assinalados o milho e arroz. Para todos os bens, os únicos valores apresentados são totais nacionais. Por exemplo: batatas 669.000 toneladas ou leite 50.388.000 litros. No que toca ao consumo não são apresentados quaisquer dados.

No que toca à escolha da localização destes frigoríficos, os portuários seriam em Lisboa e Porto; os centrais teriam uma localização maioritária no interior e os regionais estariam espalhados um

¹⁴² Manuel Bacelar, “O problema frigorífico português” (tese apresentada ao 2º Congresso Nacional de Engenharia do Porto, Porto, Março de 1948)

¹⁴³ *Op Cit* Manuel Bacelar.

pouco por todo o território. Dentro de que cada distrito, a escolha da localização deveria também ter em conta a proximidade dos equipamentos a: “vias de acesso, que permitissem um rápido e fácil movimento do produto, um nó ferroviário, a existência dum rio ou uma estrada e a disponibilidade de água para as máquinas”¹⁴⁴. Deste mapa há a realçar várias opções estratégicas. A saber: destes 19 frigoríficos 8 são centrais e 9 regionais; 3 deveriam situar-se na fronteira entre distritos (2 no Norte - entre Vila Real e Bragança; e entre o Porto e Braga e 1 na Estremadura - entre Leiria e Santarém). O concelho de Aveiro não possui nenhum. Interessante também será notar outro caso único: a Évora e Beja estavam destinados 4 frigoríficos, 2 em cada distrito. A rede frigorífica assim definida, segundo Bacelar, visava a redução de perdas de produtos e fomento da economia nacional.

Em resumo, nesta proposta o Estado deveria ter um papel regulador do sector do frio. O bom funcionamento da rede frigorífica assentava no bom funcionamento da Cadeia de Frio (ver Anexo II - Cadeia do Frio, Serviço de Frio, 1975). Uma ideia já defendida em 1951 pelo médico-veterinário Luís Navarro Brazão “(...) sendo um óptimo meio de conservação, qualquer falta de continuidade na sua aplicação poderá prejudicar todo o trabalho realizado.”¹⁴⁵.

4 - O PLANO FRIGORÍFICO DO ALGARVE: UMA URGÊNCIA?

A urgência de um plano de frio industrial aplicado a bens perecíveis para o Algarve surge por parte do Turismo. Em 1975 a Direcção-Geral de Turismo, preocupada com o problema do abastecimento de bens alimentares no Algarve durante a época de Verão, convoca as várias entidades públicas e privadas envolvidas na resolução do problema¹⁴⁶. Esta Direcção juntamente com a Direcção Geral do Comércio Interno, a Junta Nacional dos Produtos Pecuários (JNPP), a Junta Nacional das Frutas (JNF) e a Empresa Pão de Açúcar¹⁴⁷ analisam a hipótese de construção de um “cash and carry”¹⁴⁸ no Algarve. Desta análise concluiu-se que o projecto em causa não resolveria as necessidades frigoríficas para bens alimentares perecíveis, a médio prazo, no Algarve. Acordam, por isso, definir e estudar o conjunto de infraestruturas frigoríficas capaz de resolver o problema. As intenções eram as melhores. “(...) Conseguir, através de uma política concentrada de comércio interno, onde as infraestruturas de frio eram o principal meio, resolver

¹⁴⁴ *Op Cit* Manuel Bacelar.

¹⁴⁵ Luís Navarro Brazão, *O frio na conservação dos produtos alimentares de origem animal: suas vantagens económico-sanitárias* (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951).

¹⁴⁶ Conforme Ministério da Economia, *Plano Frigorífico do Algarve - antecedentes, objectivos, propostas. Informação n.º108/ 81* (Lisboa: 19 de Maio de 1981).

¹⁴⁷ De referir que o primeiro supermercado “Pão de Açúcar” é inaugurado em Lisboa, na Av. Estados Unidos da América, no dia 1 de Maio de 1970, com uma superfície de seis mil metros quadrados, conforme *Diário de Lisboa* de 2 de Maio de 1970. Na mesma notícia é dado conta de um outro supermercado do mesmo grupo, já em construção, em Alcântara, com data prevista para a inauguração 1 de Outubro.

¹⁴⁸ O termo é utilizado pela primeira vez pelo Professor Dr. Otto Beisheim (1924-2013), na Alemanha. O princípio do “cash and carry” é permitir aos clientes seleccionar, comprar e transportar as mercadorias por si próprios.

de uma vez e para sempre, os estrangulamentos no abastecimento em produtos perecíveis.”¹⁴⁹ A operacionalização do plano passava por envolver todos os visados no abastecimento alimentar. “Este abastecimento tem de ser atingido de maneira satisfatória em todos os sectores do consumo: consumidores individuais, retalhistas, consumidores colectivos, unidades hoteleiras, consumo industrial, etc.”¹⁵⁰

O SF - constituído, entre outras funções, com a missão de assegurar o planeamento, a criação da RNF e as medidas necessárias para o seu normal desenvolvimento¹⁵¹ - ficou encarregue de dirigir e coordenar as fases de planeamento daquele projecto. Do diagnóstico feito das e às instalações frigoríficas existentes no Algarve não são conhecidos dados concretos: número, tipo, capacidade, dimensão ou géneros que armazenavam. É feita apenas a referência à importância de incluir no PFA as instalações de frio pré-existent: “(...) será necessário não esquecer que existem já no Algarve uma quantidade apreciável de instalações de frio, nomeadamente de apoio à pesca que é necessário não desprezar e tanto quanto possível serão incluídos no planeamento global da rede nem que para isso seja necessário proceder a algumas reconversões.”¹⁵² Sabe-se que das decisões do grupo surgiu a previsão das seguintes instalações (nem todas contemplavam equipamento de frio industrial): central fruteira, instalações de apoio a pesca, portos de pesca, matadouros e casas de matança.

No ano seguinte, a 20 e 21 de Abril 1976, a equipa volta a reunir-se no Governo Civil de Faro¹⁵³. As necessidades de frio são discutidas por sector: hortofrutícolas, produtos pecuários e pescas¹⁵⁴. Paralelamente são realizadas também visitas a instalações frigoríficas já construídas e outras. A saber: exploração leiteira de Vilamoura; aviários de produção; fábrica de refrigerantes (Faro); estação fruteira Cacial (Faro); porto de Portimão; frigoríficos de S. José (Sagres); instalações da Embamar (Portimão); e instalações da Gelmar (Olhão).

As soluções basearam-se nos agregados populacionais e nas unidades de consumo. Considerou-se que os agregados populacionais inferiores a 2.000 habitantes teriam hábitos de consumo característicos das populações rurais; viviam normalmente junto à produção e, portanto, recorriam em grande medida ao auto-consumo. Os agregados populacionais superiores a 2.000 habitantes teriam hábitos de consumo de centros urbanos. Os cálculos de consumo foram

¹⁴⁹ Ministério da Economia, *Serviço do Frio: Metodologia de trabalho sobre o projecto do Algarve* (Lisboa: 1976)

¹⁵⁰ Ministério da Economia, *Serviço do Frio: Metodologia de trabalho sobre o projecto do Algarve* (Lisboa: 1976).

¹⁵¹ Conforme Portaria n.º 571/75 de 20 de Setembro.

¹⁵² Ministério da Economia, *Serviço do Frio: Metodologia de trabalho sobre o projecto do Algarve* (Lisboa: 1976).

¹⁵³ Conforme Ministério do Comércio Interno, *Relatório da Reunião no Governo Civil de Faro no âmbito do no âmbito do Serviço do Frio*. (Lisboa, 20 e 21 de Abril 1976)

¹⁵⁴ Da documentação consultada fazem parte muitas outras soluções de abastecimento alimentar para além do frio industrial. Contudo, e dado o nosso objecto de estudo, vamos mencionar apenas as instalações frigoríficas.

obtidos com base nos dados do XI recenseamento geral da população (1970) e que se supunha, na altura, não ter sofrido grandes alterações.¹⁵⁵

No que toca aos produtos hortofrutícolas identificaram-se as seguintes necessidades: uma Central Hortofrutícola em Faro para acondicionamento e tratamento por pré-refrigeração de produtos hortícolas-frescos (alface, ervilha, fava, tomate, feijão-verde e morangos) e frutos (ameixa, pêssigo e uva de mesa); transportes isotérmicos que fizessem o transporte entre a central hortofrutícola e os centros consumidores; e instalações de frio de apoio ao consumo, para conservar citrinos (laranja, limão e tangerina), apenas nos meses de Verão. Estas últimas deveriam ser incluídas num entreposto para apoio ao consumo, a construir em Faro. Para qualquer dos casos, a dimensão das instalações deveria ser feita em função da produção verificada nos meses de ponta para o total de hortícolas frescos produzidos no distrito de Faro.

No que toca às necessidades de frio para carnes é acordada a construção de um só matadouro com capacidade de 9.000 toneladas/ano ou a construção de 2 unidades de 2.500 e 3.000 toneladas/ano respectivamente, conforme os estudos de viabilidade económica. Deveriam ser também instaladas câmaras de congelação para regularizar os consumos estivais.

No que toca às necessidades de frio para o leite, ficou decidido que o SF apoiaria todos os esforços no sentido de facilitar aos produtores a instalação de tanques de arrefecimento junto à produção; ou seja, nos seus estábulos cuja produção fosse superior a 50 litros diários.

No que toca às necessidades de frio para a pesca foi identificado um entreposto portuário para apoio à produção e conservação de pescado congelado, refrigeração e fabrico de gelo.

Por último, seria necessário planear a rede de frio (na pesca) para apoio à produção e respetivo escoamento independentemente do mercado.

Entretanto, o SF segue a sua missão de elaborar programas de orientação da produção e transformação de produtos alimentares que carecessem de frio à escala nacional. Nesta medida é elaborado o "Memorando do Serviço do Frio sobre projectos e propostas de instalações frigoríficas"¹⁵⁶ no qual é definido um conjunto de instalações frigoríficas que poderiam ser

¹⁵⁵ Conforme Ministério da Economia, *Serviço do Frio: Metodologia de trabalho sobre o projecto do Algarve* (Lisboa: 1976).

¹⁵⁶ Do Ministério da Economia. (Lisboa: 1976).

integrados numa primeira fase da RNF¹⁵⁷. Uma dessas instalações seria o mercado abastecedor de Faro (este projecto viria, mais tarde, a ser alterado e integrado no PFA). Apesar das instalações que compunham este Memorando serem bastante ambiciosas a todos os níveis e em muitos casos urgentes, é também assinada a necessidade de pensar nas reais possibilidades do país.

Vale a pena fazer uma breve menção ao aspecto financeiro para que se compreenda a importância dada pelo SF à rentabilidade que estes projectos deveriam ter. O total dos orçamentos apresentados para as instalações frigoríficas, mesmo sem contar com algumas omissões como é o caso do matadouro industrial do Cachão, aproxima-se dos 1.200.000 contos. Por isso é referido: “Neste momento existe uma ideia generalizada de que se deve repensar todo este esquema adaptando-o verdadeiramente às reais necessidades do país e levando em conta a nova situação económica-social, a reformulação do comércio interno, nomeadamente o escoamento regular da produção, a disciplina do mercado e as exigências do abastecimento.”¹⁵⁸.

No início de 1977¹⁵⁹ os representantes dos diversos organismos interessados em resolver o problema do abastecimento alimentar ao Algarve reúnem-se com o adjunto do Ministro do Comércio e Turismo, Dr. António Barreto (1942-)¹⁶⁰. Após a discussão dos relatórios sectoriais complementares da rede de frio foi definido o programa-base do PFA¹⁶¹. O grupo de trabalho define que o PFA deveria ser o primeiro projecto da RNF. Servira assim de projecto-piloto da RNF como afirmar Cancellà de Abreu (2016): “O plano frigorífico para o Algarve deveria ser uma espécie de protótipo da RNF.”¹⁶² O PFA é apresentado em duas partes: o projecto principal e o complementar. Do primeiro fazia parte: a construção de um complexo frigorífico em Faro; de uma central hortofrutícola no complexo de Roga com uma capacidade de recepção de 14.000 toneladas/ano, de refrigeração de 60 toneladas/dia (1.000 toneladas/ano) e de conservação até 800 m3 (160 toneladas/ano); e a construção, numa segunda fase, de um matadouro na zona de Portimão-Monchique. O complexo de Faro seria composto por 7 equipamentos: um matadouro para abate de Bovinos, Ovinos e Suínos com capacidade de 6.000/7.000 toneladas/ano; uma

¹⁵⁷ As instalações aqui mencionadas são classificadas em 3 grupos: estruturas a reformular, projectos a iniciar e projectos em análise. Das primeiras fazem parte: o mercado Abastecedor do Funchal e o do Porto que deveriam pertencer a um conjunto de outros mercados Abastecedores cuja tendência será para se tornarem Centrais Abastecedoras e por essa razão, deverão ser apetrechados com uma maior zona de frio. Dos projectos a iniciar fazem parte: Estação fruteira de Castanheira do Ribatejo, Estação fruteira de Alcobaça, Estações de embalagem de produtos hortícolas (Moita, Barcelos, Castanheira do Ribatejo). Dos projectos em análise fazem parte: com o parecer da JNF - mercado Abastecedor de Faro, Central Abastecedora (para substituir o armazém de Cabo Ruivo) e Mercado Abastecedor de Lisboa (idêntico ao do Porto, Portimão e Funchal); com o parecer da CRCB - construção de armazéns refrigerados, no interior do país, reinstalação em Lisboa e Porto, construção de armazéns refrigerados, em substituição dos actuais em Alcochete (Lisboa) e nos Lavadores (Porto); com o parecer da JNPP - Beja, Crato, Porto, Coimbra, Cachão (em construção). É dada especial importância ao entreposto de Albarraque; ao matadouro Industrial do Cachão; ao entreposto Portuário de Lisboa.

¹⁵⁸ Ministério da Economia, *Memorando do Serviço do Frio sobre projectos e propostas de instalações frigoríficas* (Lisboa: Agosto de 1976).

¹⁵⁹ A 13 de Janeiro de 1977.

¹⁶⁰ I Governo Constitucional (de 23 de Julho de 1976 a 22 de Janeiro de 1978)

¹⁶¹ Conforme J. Oliveira Miguel, *Plano da Rede de Frio para o Algarve*. (Lisboa: 25 de Janeiro de 1977).

¹⁶² Conforme entrevista a 17 de Novembro de 2016.

central leiteira para recolha 10.000.000 de litros de leite/ano; uma central hortofrutícola com uma capacidade de recepção de 15.000 toneladas/ano, com capacidade de refrigeração de 120 toneladas/dias (2.000 toneladas/ ano) e de conservação até 1.600 m³ (320 toneladas); instalações da CACIAL¹⁶³ com capacidade de recepção de 16.000 toneladas/ano, sem refrigeração; um mercado abastecedor, com uma capacidade de recepção e área de venda a definir; um entreposto frigorífico polivalente; e instalações a definir para ovos, frangos e pescado. O programa complementar seria composto por 4 estruturas: construção de um mercado retalhista em Portimão; definição de instalações de frio para apoio directo à pesca do Algarve; definição de instalações de frio para apoio à produção leiteira (unidades de pré-refrigeração e recolha); definição de instalações para apoio à distribuição e comercialização dos perecíveis.

Nesta sequência o Instituto Nacional do Frio (INF)¹⁶⁴ - organismo público que entretanto tinha sucedido ao SF - abre concurso público para a localização do complexo frigorífico e instalações autónomas, para o “lay-out” geral das instalações no Complexo Frigorífico, entre outros aspectos do projecto¹⁶⁵. Paralelamente é constituída uma Direcção do Plano de Frio do Algarve presidida pelo INF e com a participação de 1 representante da JNF, 1 da JNPP e 1 do Gabinete de Planeamento do Algarve, com a competência de coordenar o desenvolvimento do Plano e de arbitrar a participação no mesmo dos diversos interessados.

Um ano meio mais tarde, Julho de 1978, o PFA estava pronto para arrancar no terreno. A equipa multidisciplinar de trabalho das diversas entidades e organismos intervenientes nos estudos de base do PFA¹⁶⁶ é formalmente constituída, registando-se algumas alterações a equipa anterior. 1 representante da JNF, 1 da JNPP, 1 da Direcção Regional do Algarve, 1 da Cooperativa Agrícola de Silves e 1 do INF, pontualmente. Nesta altura, a Profabril já tinha ganho o concurso para este complexo e o projecto já tinha sofrido alterações. O PFA é agora constituído por 9 volumes, por uma caracterização geral da região e dos estudos sectoriais (hortofrutícolas, derivados da pecuária, produtos de transformação industrial e pesca), bem como uma caracterização técnica e económica das instalações a implantar e soluções institucionais para a sua implementação e gestão¹⁶⁷. Abrangendo as duas sub-regiões (Barlavento e Sotavento) o PFA passa a ter uma estrutura mais complexa, ambiciosa, mas também mais coordenada e, por isso, mais eficiente.

¹⁶³ Cooperativa Agrícola de Citricultores do Algarve fundada a 5 de Agosto de 1964.

¹⁶⁴ Constituído pelo Decreto-Lei n.º 87/77 de 8 de Março de 1977.

¹⁶⁵ Conforme J. Oliveira Miguel, *Plano da Rede de Frio para o Algarve*. (Lisboa: 25 de Janeiro de 1977).

¹⁶⁶ Conforme Ministério da Economia, *Plano Frigorífico do Algarve - antecedentes, objectivos, propostas. Informação n.º108/ 81* (Lisboa: 19 de Maio de 1981).

¹⁶⁷ Conforme Ministério da Economia, *Plano Frigorífico do Algarve - antecedentes, objectivos, propostas. Informação n.º108/ 81* (Lisboa: 19 de Maio de 1981).

Os 9 volumes urbano-arquitectónicos organizavam-se em: Complexo alimentar de Faro, Central Fruteira de Faro (Cacial), Centro de Abate de Aves (sem instalações de frio industrial), Central Hortofrutícolas (Silves). O primeiro surge como resultado da integração especial das instalações de preparação de produtos previstas para cada sector como o Entrepasto Frigorífico Polivalente e o Mercado Abastecedor. É composto por: uma Central Hortícola, um Matadouro, um Mercado Abastecedor Polivalente, um Entrepasto Frigorífico Polivalente, Centro de Classificação de Ovos (sem instalações de frio industrial).

Os volumes apresentados, e sempre que possível, seriam caracterizados segundo o tipo de frio - arrefecimento, pré-refrigeração, refrigerados congelados, ultracongelados -; o número; a capacidade em toneladas/ dia ou toneladas/ ano; e a dimensão em m³. A Central Hortícola teria uma capacidade frigorífica (pré-refrigeração) de 700m³ e uma capacidade de tratamento de 100 toneladas/dia. Desta maneira, planeava-se concentrar os produtos das áreas produtivas mais distantes e os encaminhá-los para esta Central Hortícola. Para o efeito são planeados Centros de Recolha e Concentração nos concelhos de Castro Marim, Faro, Loulé, Olhão, Tavira e Vila Real de Santo António¹⁶⁸.

O Matadouro com uma capacidade de abate de 7.000 toneladas/ano (podendo estender-se às 9.200 toneladas/ano), câmaras frigoríficas com capacidade de 3.100m³ e túneis com capacidade de 1.280m³.

O Mercado Abastecedor Polivalente (MAP) composto por: dois pavilhões para hortofrutícolas, um pavilhão para pré-preparados, uma sala de venda de carnes, dois pavilhões polivalentes (ovos, lacticínios, frangos, salsicharia). Qualquer destas estruturas deveria dispor de pequenas câmaras frigoríficas para apoio imediato. Previam-se então que o MAP movimentasse 75.770 toneladas/ano no total. Destas 70.000 seriam produtos hortofrutícolas, 2.000 carnes de talho, 1.000 aves, 720 ovos, 1.400 lacticínios. No PFA são também identificados locais de venda dos produtos acima mencionados. Contudo, e porque não é referida a presença de frio industrial, não são aqui mencionados.

O Entrepasto Frigorífico Polivalente com câmaras e túneis refrigerados, congelados e meios de congelação segundo a seguinte distribuição:

¹⁶⁸ No Anexo 3 - Plano Frigorífico para o Algarve (1978) podemos analisar, a partir de Faro, a abrangência geográfica deste Complexo.

Produtos/ Tipologia de frio	Câmaras (c)/ Túneis (t)	M3
Refrigerados	13 c	7.776
Frutas	6 c	2.592
Carnes de talho	4 c	3.024
Derivados de carnes	1 c	432
Lacticínios	1 c	432
Ovos	1 c	1.296
Congelados	2 c	864
Meios de congelação	1 t	432

A Central Fruteira de Faro, da Cacial, teria um aproveitamento de 80 toneladas/dia para citrinos, uma instalação de linha de tratamento com capacidade para 1 tonelada/hora para maçã e pêra. Por último, a Central Hortofrutícolas, em Silves, com uma capacidade frigorífica dividida em pré-refrigeração (180 m3) e refrigerados (102 m3). Há semelhança do que acontecia com a Central Hortícola de Faro, também neste estariam previstos Centros de Recolha e Concentração em Albufeira, Aljezur, Lagos, Lagoa e Portimão¹⁶⁹. De seguida, e tal como aconteceu com o Entrepósito Frigorífico Polivalente são identificados os produtos e a capacidade de tratamento desta Central por toneladas/ dia ou toneladas hora:

Produtos	Capacidade de tratamento
Hortícolas	11 tons/ dia
Tomate	35 tons/ dia
Frutos muito perecíveis	4 tons/ dia
Sub-total	50 tons/ dia
Citrinos	10 tons/ dia
Maçã e pera	2 tons/ hora

Sobre a localização e a dimensão do terreno para efectivar o PFA, na documentação consultada, apenas surge Faro. A mancha deveria situar-se nas imediações da capital de distrito cobrindo uma área de 39 hectares ocupada, até à data, essencialmente por pinhal de reduzido valor

¹⁶⁹ No Anexo 3 - Plano Frigorífico para o Algarve (1978) podemos analisar, a partir de Faro, a abrangência geográfica deste Complexo.

económico. O terreno era constituído por solos arenosos, dispunha de água, facilidade de descarga de afluentes e relativa facilidade de acessos rodoviários e ferroviários.

Em resumo, o PFA teve uma lógica centralizadora, geográfica, com uma dimensão adequada ao tamanho da cidade em causa e com uma especial preocupação aos produtos hortofrutícolas. Assim, foi eleita uma cidade do Barlavento - Faro - e outra do Sotavento - Silves - para a transformação, armazenamento e transformação de produtos agropecuários, como já foi mencionado. Estas 2 redes de abastecimento eram compostas por 6 e 5 Centros de Recolha e Concentração, respectivamente, de produtos correspondentes a 6 e 5 concelhos próximos. O ponto mais distante de Silves estava a aproximadamente 56 quilómetros (Aljustrel) e o ponto mais próximo estava a 8 quilómetros (Lagoa). No caso de Faro, o ponto mais distante situava-se a 64 quilómetros (Vila Real de Santo António) e o mais próximo a 11 quilómetros (Olhão). Significa isto que em média, e no caso do Sotavento, cada centro de recolha estava a 29 quilómetros da central transformadora; e no caso do Barlavento, cada centro estava a 36 quilómetros. Por cobrir ficou a zona da serra do Caldeirão.

O abastecimento de bens alimentares ao Algarve foi naturalmente discutido na Assembleia da República. José Vitorino (deputado pelo Partido Social Democrata) defendeu assim a posição do partido sobre a promoção do turismo no Algarve¹⁷⁰: “salvaguardar os interesses regionais tendo como objectivo um desenvolvimento equilibrado e harmonioso da economia e de todos os concelhos, defendendo os interesses da população algarvia. (...) Segundo este jovem deputado algarvio a estratégia para o desenvolvimento do Algarve deveria dividir-se entre as populações que viviam no interior e as que habitavam junto à costa. “Às zonas do interior e da serra, como Aljezur Vila do Bispo, Monchique, Silves, Loulé e S. Brás, Tavira, Alcoutim e Castro Marim, deveriam ser asseguradas as condições de transportes, saúde e assistência, abastecimento de água, esgotos, educação, etc., com vista a que as populações deixem de ser abandonadas, como, aliás, se verifica em outras localidades do País. Enquanto que às populações da zona ribeirinha haveria que atender em especial ao facto de que, dadas as dificuldades de habitação e seu preço, e ao elevado custo da alimentação e de outros bens provocados pelo movimento turístico, a esmagadora maioria da população se vê em dificuldades, impondo-se medidas adequadas para, evitar tanto quanto possível.”

Para lá da ideologia que marca este discurso (em conformidade com o governo vigente à época), os deputados das restantes bancadas parlamentares não questionaram a importância de acabar com o isolamento das populações (de referir que alguns dos concelhos aqui apontados estão

¹⁷⁰ Debate parlamentar de 20 de Outubro de 1978. Iª Série - Número 2. Iª Legislatura 3ª Sessão Legislativa (1978-79).

incluídos no PFA) nem tão pouco o elevado custo da alimentação provocado pelo turismo. Resta a pergunta: como garantir a construção de infraestruturas básicas ao mesmo tempo que se assegurava um eficiente abastecimento alimentar à região?

5 - ENTREPOSTOS POLIVALENTES DE SERVIÇO PÚBLICO: A SOCIEDADE DE CONSUMO

A proposta de um conjunto de Entrepósitos Polivalentes de Serviço Público (EPSP) faz parte do programa-base da RNF, em 1975. Estes deveriam obedecer a uma lógica regional, com a função de armazenar matérias-primas ou produtos acabados com destino às unidades industriais e, assim, contribuir para a operacionalidade da RNF. Tais Entrepósitos Frigoríficos caracterizavam-se também por uma lógica de fomento da economia e de promoção da sociedade e de consumo. A saber: permitiriam orientar os consumos, desenvolver novas tecnologias e fomentar o aparecimento de dinâmicas novas nas economias regionais¹⁷¹. São, também por isso, incluídos na proposta de política de frio, definida pelo INF, em 1978. O Eng. Esteves (1981) viria reforçar as vantagens económicas e operativas destes equipamentos no Seminário sobre Entrepósitos Frigoríficos, no ano seguinte¹⁷². Os EPSP "(...) estão equipados para fornecer uma gama muito variada e completa de serviços que vão desde a refrigeração, congelação e armazenagem de produtos perecíveis, até à descongelação, classificação de produtos, preparação de encomendas, seu transporte e entrega (...)”¹⁷³ Por último, e porque inseridos na RNF, os EPSP teriam uma área disponível para aluguer permitindo assim à iniciativa privada ter acesso a oportunidades conjunturais e fazer destas instalações uma utilização mais racional¹⁷⁴.

A pertinência, nesta altura, de um Seminário sobre técnicas e organização das estruturas frigoríficas em vários países da C.E.E é justificada, quanto mais não seja, pelo enfoque dado aos entrepostos: “os entrepostos frigoríficos públicos ou privados representam pontos de máxima importância na cadeia do frio, tornando-se indispensável a abordagem dos múltiplos aspectos envolvidos na sua concepção, construção, equipamentos utilizados, legislação e regulamentação sobre o tipo de serviços a prestar, tarefas, segurança, recursos humanos necessários para a sua gestão e manutenção, tecnologia a utilizar, etc”¹⁷⁵

Mas para projectar EPSP eficientes era necessário, uma vez mais, fazer o diagnóstico das infraestruturas frigoríficas do país. Do inquérito realizado em 1976 (no âmbito do programa-base da RNF) apenas 70% das respostas cobriram o universo inquirido. Apesar da dificuldade em

¹⁷¹ Conforme Ministério da Economia, *Memorando: o sector do frio e a actividade do INF* (Lisboa: 1979).

¹⁷² Decorreu de 22 a 26 de Outubro de 1979, no auditório da Feira Internacional de Lisboa, organizado pelo INF em colaboração com a Comissão Portuguesa para o Instituto Nacional do Frio, a Association Européenne des Exploitations Frigorifiques e do Institut International du Froid.

¹⁷³ *Op Cit.* José Fonseca, 1981.

¹⁷⁴ No que toca à gerência, estes equipamentos poderiam ser ou não ser assegurados por entidades privadas.

¹⁷⁵ Instituto Nacional do Frio, “Nota de abertura,” *Revista Portuguesa do Frio* 10 (Dezembro 1979).

reunir informação fidedigna, tinham sido identificadas 1.800 instalações e em 1979 (quando é elaborado o “Memorando: o sector do frio e a actividade do INF”) são já conhecidas 2.600. Tais dificuldades levam o INF a realizar o IIº Inquérito às Instalações Frigoríficas (1980), de que falaremos mais à frente.

Em 1978 os 54 projectos em análise submetidos por privados e públicos ao INF¹⁷⁶ tinham uma distribuição pelo território nacional continental (ver Anexo 4 - Projectos em análise no INF (1978)¹⁷⁷. Da análise a este mapa ressalta que Faro é o concelho que tem mais projectos submetidos, logo seguido de Setúbal. Os concelhos apenas com um projecto são: Braga, Évora, Viana do Castelo, Santarém, Viseu. E os concelhos sem qualquer projecto são: Beja, Braga e Vila Real. Entre as entidades que tutelam estes projectos estão vários privados bem como organismos públicos responsáveis pela dinamização do sector das Frutas, Pescas e Pecuária. Quer isto dizer que estes projectos de frio eram sectoriais estando por isso sob a alçada da JNF, da JNPP ou dos diferentes organismos ligados à Pesca, como a CRCB conforme o produto em causa.

Do total dos projectos 7 são projectos para EPSP¹⁷⁸ (ver Anexo 5 - Projectos de Entrepósito Polivalente de Serviço Público, 1979). As cidades abrangidas são: Lisboa, Porto, Setúbal, Castelo Branco, Évora, Viseu¹⁷⁹. Setúbal volta a destacar-se com 2 projectos para EPSP e o Porto, que apesar de ser o segundo concelho com maior capacidade (m³) esta corresponde a menos de metade da prevista para Lisboa. O Algarve não é contemplado. O equipamento com maior capacidade (m³) é o de Lisboa (80.000) e o mais pequeno é um em Setúbal (1.200). A média da capacidade deste conjunto de EPSP situa-se nos 13.800m³. Valor inflacionado graças à grande diferença da capacidade de Lisboa face aos restantes concelhos mencionados.

O EPSP projectado para Lisboa é, pela sua dimensão e relevância no panorama nacional, devidamente caracterizado. Na altura, em 1978¹⁸⁰, as necessidades de frio aproximam-se dos 80.000m³, repartidos em princípio por 60% de conservação de congelados (48.000m³) e 40% de conservação de refrigerados (32.000m³). Planeiam-se novas instalações com câmaras polivalentes para prever correções face à insegurança dos cálculos apresentados de seguida onde é identificado um *deficit* de 30.000m³ de instalações de frio industrial em Lisboa.

¹⁷⁶ Segundo o Decreto-Lei n.º 87/77 de 8 de Março de 1977, competia ao INF dar parecer vinculativo sobre os projectos de frio a implementar no território nacional.

¹⁷⁷ Conforme Gustavo Miranda, *Despacho Ministerial n.º 46* (Lisboa: 19 de Fevereiro de 1979).

¹⁷⁸ Conforme Gustavo Miranda, *Despacho Ministerial n.º 46* (Lisboa: 19 de Fevereiro de 1979).

¹⁷⁹ A localização exacta de cada um deveria ser: Lisboa (Olivais), Porto (Paredes), Setúbal (Sines e Setúbal), Castelo Branco (Cova da Beira, Covilhã), Évora e Viseu.

¹⁸⁰ De acordo com João Cancellaria de Abreu and Gustavo Miranda, *Entrepósito de Serviço Público para Lisboa. Despacho ministerial n.º 117* (Lisboa: 29 de Maio de 1978).

Para efectivar estes planos e dotar o país de um conjunto de infraestruturas básicas de apoio ao consumo e distribuição era necessário definir os tipos de armazenagem frigorífica. A proposta de regulamento das instalações frigoríficas¹⁸¹ resolveu o problema. Assim surgiu um primeiro esboço de ordenamento do território continental, a partir de centros ou “regiões de entreposto” e sua área de influência (ver Anexo 6 - Primeiro esboço de entrepostos, 1979)¹⁸². Este esboço é mais ambicioso geograficamente que o projecto anteriormente referido mas menos específico no que toca à dimensão e à capacidade frigorífica. Sobre este primeiro esboço destacam-se alguns aspectos: a divisão administrativa do território; a população residente em território nacional e estimada para 1980; as características físicas das regiões; as relações económicas preferenciais com vista à definição das regiões-plano; e as ligações ferroviárias, rodoviárias e respectivos fluxos de tráfego¹⁸³.

Para sustentar o mapa é apresentado um estudo da população em termos de consumo¹⁸⁴. As regiões e centros indicados abrangiam núcleos populacionais a servir, em termos de consumo directo e distribuição, que se situavam entre os 100.000 e 400.000 habitantes. Este número de utentes permitiu definir as capacidades e dimensão geral dos EPSP, em cada região, sendo que, em alguns casos, a sua viabilização económica poderia implicar a escolha de soluções alternativas. IIº Inquérito às Instalações Frigoríficas (entretanto em preparação e para aplicar ainda em 1979) iria corroborar, ou não, a planificação destas estruturas.

De igual modo é identificada a pertinência de um estudo de viabilidade económica que permitisse, uma vez mais, a rentabilidade máxima dos EPSP.

Ainda em 1979 são identificados 5 projectos que aguardavam a reestruturação para depois ser avaliado o seu dimensionamento. Estes situavam-se em: Portalegre, Castelo Branco, Guarda, Figueira da Foz e Viana do Castelo¹⁸⁵ (ver Anexo 7 - Perspetivas de construção, 1979). Do mapa, e em comparação com os projectos submetidos no anterior, ressalta a duplicação dos esforços em Castelo Branco bem como a ausência de referências para Bragança e Vila Real (Norte interior do país). Também Beja e Faro (Sul) voltam a não ser contemplados.

¹⁸¹ Conforme Augusto Pereira de Oliveira, *Entrepósitos de serviço público e programas sectoriais de organismos do Estado. Despacho Ministerial nº 31/79* (Lisboa: 7 de Fevereiro de 1979).

¹⁸² Conforme *Op Cit* Augusto Pereira de Oliveira (1979).

¹⁸³ Conforme *Op Cit* Augusto Pereira de Oliveira (1979).

¹⁸⁴ Conforme *Op Cit* Augusto Pereira de Oliveira (1979).

¹⁸⁵ Conforme *Op Cit* Augusto Pereira de Oliveira (1979).

6 - IIº INQUÉRITO DAS INSTALAÇÕES FRIGORÍFICAS

Este inquérito refletiu as instalações frigoríficas em território continental cuja capacidade de armazenagem frigorífica fosse igual ou superior a 50 m³¹⁸⁶. Foram feitos 3400 contactos dos quais foi possível reunir informação de 1672 instalações¹⁸⁷. Destas apenas 250 estavam sob a tutela do Estado.

No que toca à sua distribuição pelo território, os concelhos com maior concentração de armazenagem frigorífica são Leiria, Lisboa, Porto, Aveiro, Setúbal e Viseu. Nestes, onde reside 61% do total da população, situam-se os maiores centros produtores e/ou consumidores: os três maiores centros consumidores, as principais regiões produtoras de hortofrutícolas, os principais centros de abate de gado e de animais de capoeira do Continente. A região mais carenciada em termos absolutos é o Alentejo. Os 3 distritos principais (Beja, Évora e Portalegre) reúnem apenas 1,4% do total do continente enquanto a respectiva população representa 4,8% do total do Continente.

No que toca ao volume de armazenagem frigorífica, um quarto do total disponível estava concentrado em Lisboa, o que parece comprometer a execução dos planos iniciais de uma abrangência nacional para a RNF. Por sua vez, 58% estava em Leiria, Lisboa e Porto correspondendo às duas principais cidades do país, à época, e à importância do sector hortofrutícola da zona de Alcobaça (ver Anexo 8 - IIº Inquérito das Instalações Frigoríficas: número e tamanho, 1980). 71% das instalações têm um volume de armazém frigorífico inferior ou igual a 500 m³; a estas 1188 instalações corresponde 14,6% do volume total do País (ou seja, uma média de 208 m³ por instalação). Isto revela que a esmagadora maioria das instalações inquiridas são “pequenas instalações”.

No que toca ao tipo de produto, em Leiria e Viseu predominavam as instalações de apoio à produção: 92% e 96%, respectivamente. No primeiro caso, esta preponderância deve-se aos sectores Hortofrutícola e da Pesca e em Viseu deve-se ao sector Hortofrutícola. Em Aveiro predominam as instalações de apoio à distribuição (65%). Em Lisboa e Porto o peso das instalações de apoio à distribuição era de 23% a 35%, respectivamente. Mas a predominância é ainda das instalações de apoio à produção (respectivamente 59%, devido à Pesca e aos Hortofrutícolas, estes no norte do Distrito, e 37% devido sobretudo à Pesca). Setúbal é o único Distrito com maioria de instalações de apoio à transformação (42% do total).

¹⁸⁶ Segundo *Instituto Nacional do Frio, Revista Portuguesa do Frio 11, (Janeiro 1980)*.

¹⁸⁷ Deste total 87% destina-se exclusivamente ao serviço privado.

Nenhum dos elementos aqui referido nos permite identificar a execução dos projectos para os EPSP já mencionados anteriormente.

7 - CONCLUSÕES

As estruturas de frio industrial abordadas ao longo desta comunicação são evidências de um país em progresso. No período cronológico aqui analisado (1978-1981), Portugal procura “acertar” o passo com os seus congéneres europeus com vista já a adesão à CEE. As marcas deixadas no território pela tecnologia do frio são indissociáveis deste contexto político e económico. Os volumes edificados antes de 1978, os projectos avaliados pelo INF e as propostas de construção fazem parte da RNF. Esta última seria um projecto de abrangência nacional baseada na rentabilidade da utilização dos equipamentos e na racionalização dos circuitos. Os estudos de diagnóstico permitiram assegurar estas características. De resto, a RNF parece ter sido um projecto sucessivamente adiado.

Se o Estado assumiu o papel de coordenador das iniciativas de frio industrial (através de organismos públicos criados para o efeito) fê-lo com base em pareceres sectoriais: JNF, da JNPP e das Pescas. Assim, e embora os casos apresentados sejam projectos globais, a verdade é que da documentação analisada são evidentes as dificuldades de coordenação dos vários interesses. O caso das pescas é particularmente evidente, onde a CRCB aparece com maior destaque.

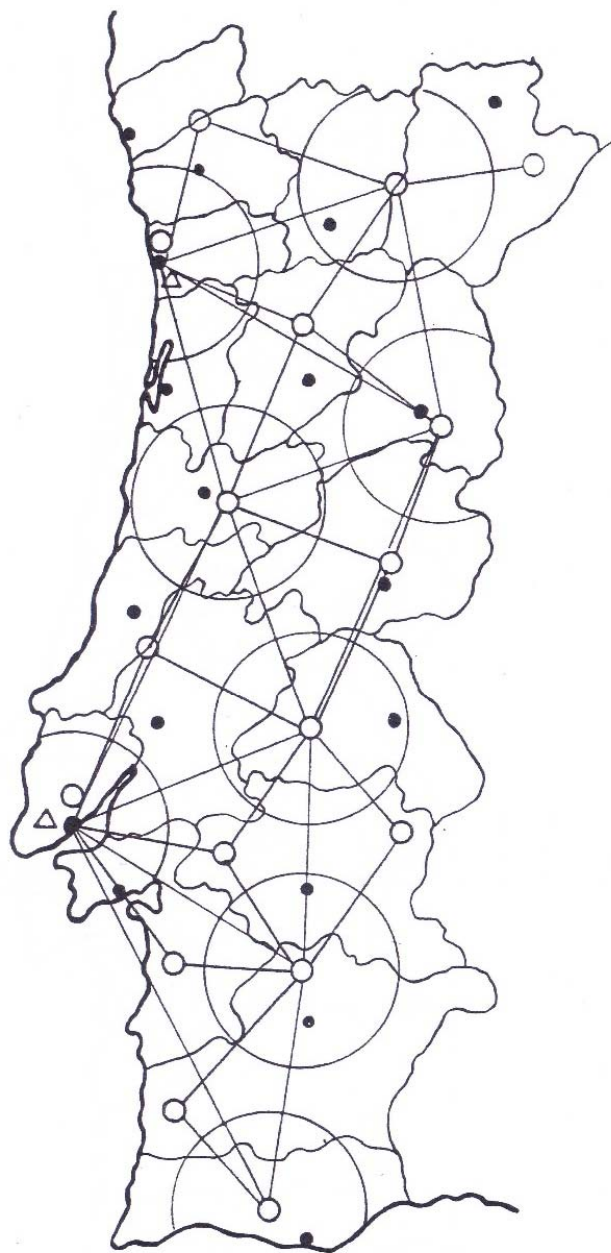
Não encontrámos plantas para o PFA nem para os EPSP. Por outro lado, quando em 1981 o Ministério do Comércio e Turismo elabora um documento sobre a PFA percebemos que não houve qualquer evolução do Plano em dois anos. Curioso será notar também que nesse mesmo ano (1981) quando são publicadas as acções a empreender em 1981-84¹⁸⁸ é planeado o aumento da capacidade de armazenagem para recolha e tratamento dos produtos agroalimentares e pescado, prosseguindo a concretização da RNF. É mencionada, igualmente, a instalação de novos mercados abastecedores. Mas tanto o PFA como os EPSP não são referidos. Significa então que nenhuma destas estruturas foi edificada no período cronológico aqui analisado. Nos 4 anos seguintes também não parece ter sido uma prioridade.

Em suma, o que terá levado à mudança estratégica destes planos: os custos elevados? As pressões do sector empresarial privado? Motivos de ordem política? Esta questão será abordada em trabalhos futuros.

¹⁸⁸ Conforme Lei nº 4-A/81, de 6 de Maio.

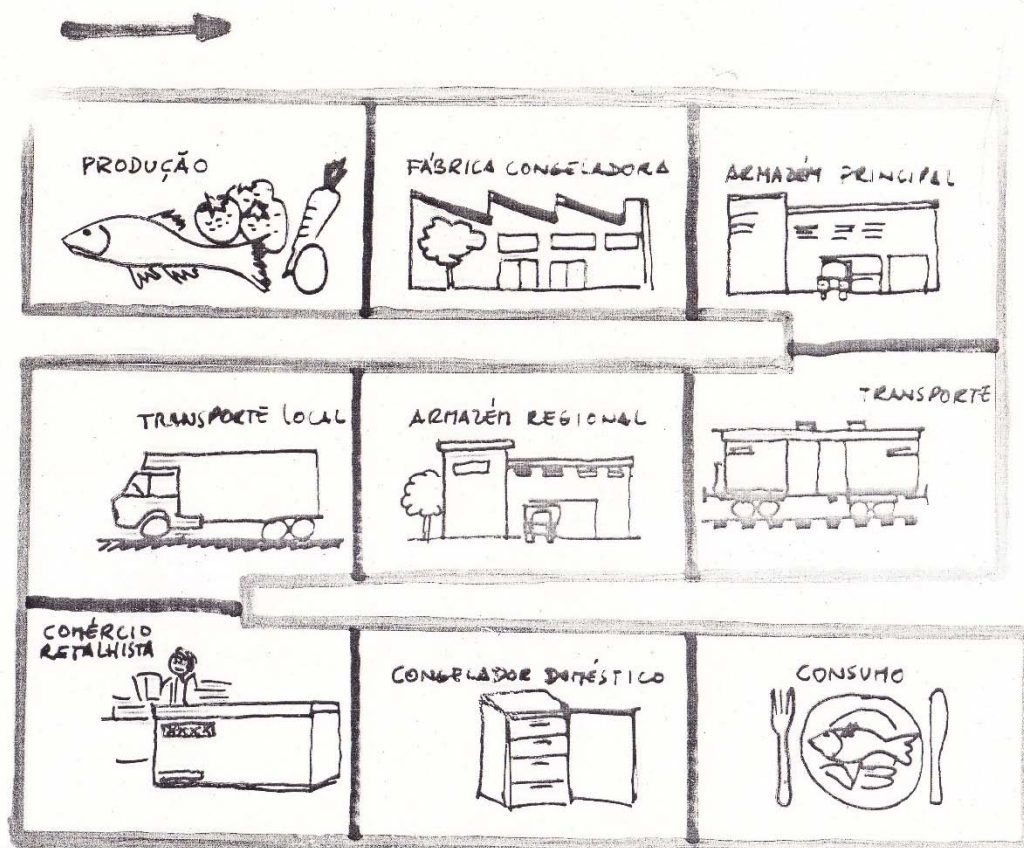
8 - ANEXOS

MAPA DUMA REDE FRIGORIFICA



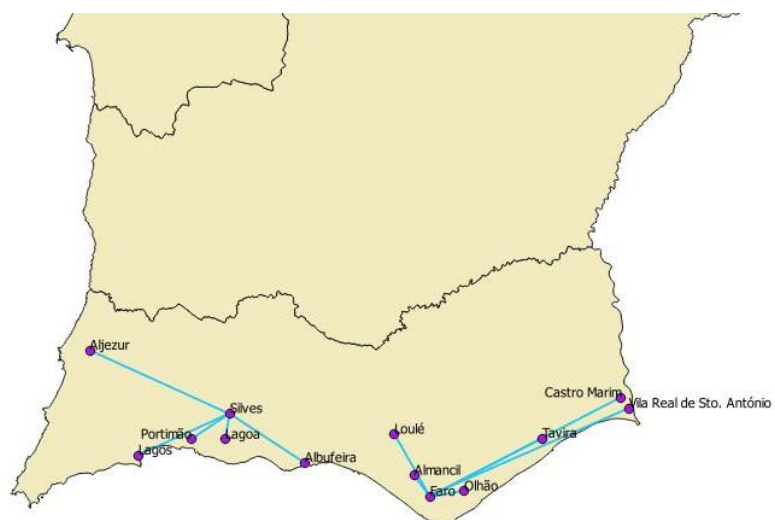
△ FRIGORIFICOS PORTUARIOS
○ " CENTRAIS
○ " REGIONAIS

Anexo 1: Mapa de uma rede de frio

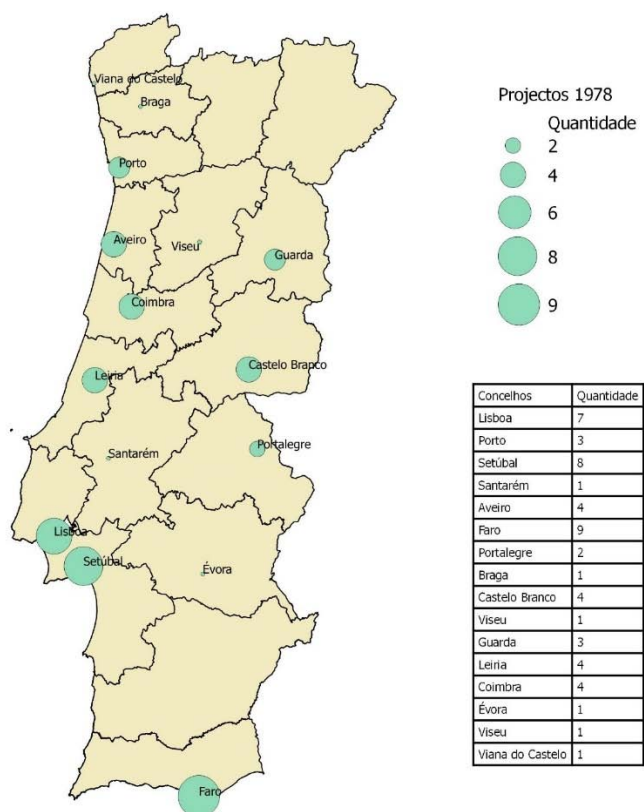


CADEIA DE FRIO

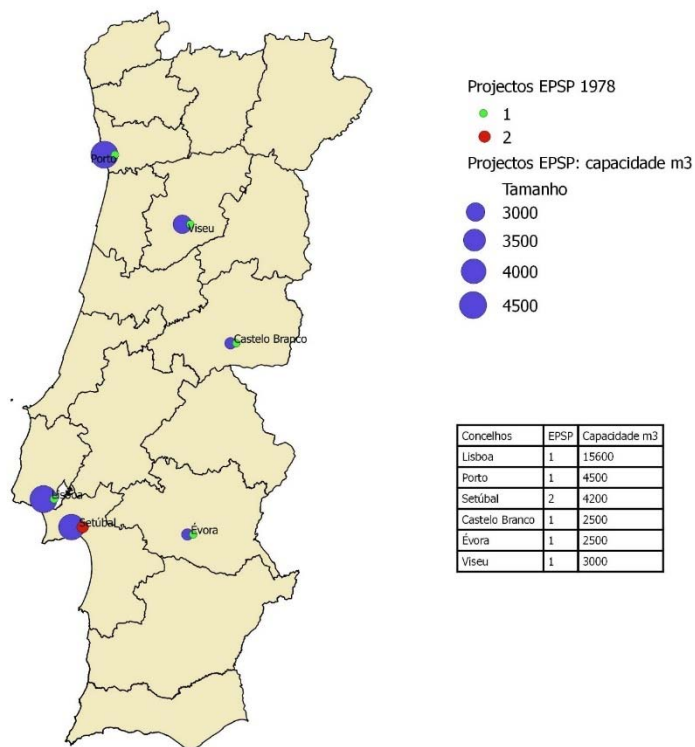
Anexo 2: Cadeia de Frio, Serviço de Frio (1975)



Anexo 3: Plano Frigorífico para o Algarve (1978)



Anexo 4: Projectos em análise no INF (1978)



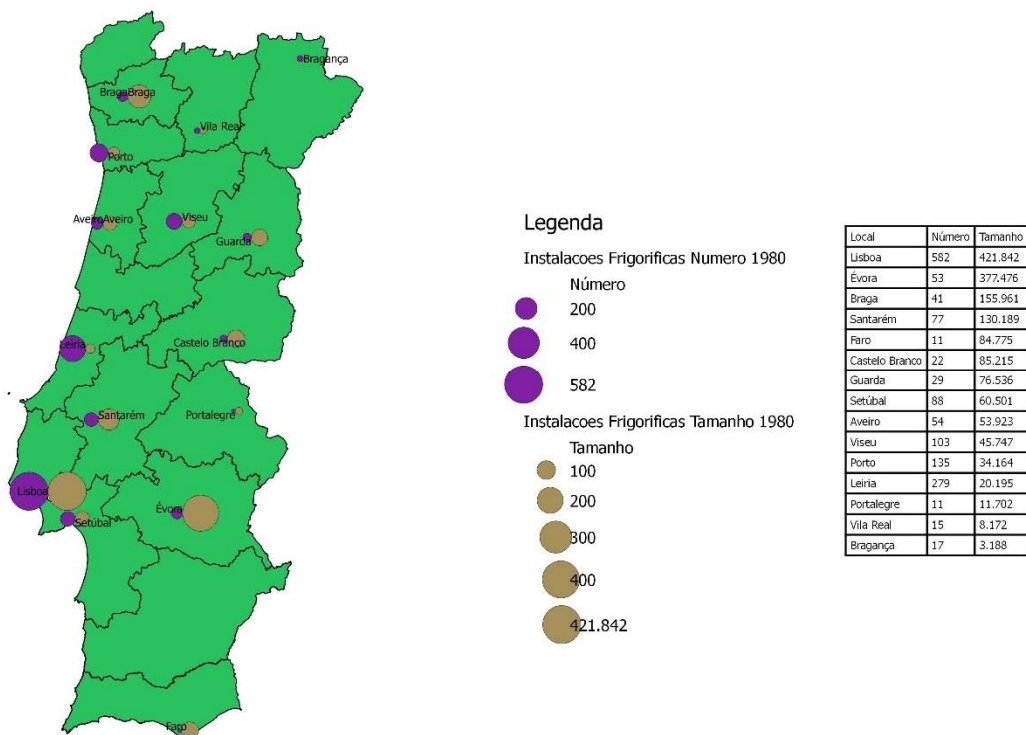
Anexo 5: Projectos de Entreposto Polivalente de Serviço Público (1979)



Anexo 6: Primeiro esboço de entrepostos (1979)



Anexo 7: Perspectivas de construção (1979)



Anexo 8: Inquérido das Instalações Frigorificas número e tamanho (1979)

9 - BIBLIOGRAFIA

- António Barreto. "Portugal Na Periferia Do Centro: Mudança Social, 1960 a 1995." *Análise Social*, Quarta Série, 30, no. 134 (1995): 841-55
- António Barreto. "Portugal, a Europa e a Democracia." *Análise Social*, Quarta Série, 29, no. 129 (1994): 1051-069
- Gilles Lipovetsky. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. (Lisboa: Edições 70, 2014)
- Instituto Nacional do Frio, "Nota de abertura," *Revista Portuguesa do Frio* 10 (Dezembro 1979)
- Instituto Nacional do Frio, *Revista Portuguesa do Frio* 11, (Janeiro 1980)
- José Fonseca Esteves, "Rede Nacional do Frio: algumas considerações," *Revista Portuguesa do Frio*, Dezembro 1981, 2-5
- Krafft Manfred e Murali K. Mantrala, *Retailing in the 21st century: current and future trends*. (New York: Springer, 2006)
- Luis Navarro Brazão, *O frio na conservação dos produtos alimentares de origem animal: suas vantagens económico-sanitárias* (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951)
- Manuel Bacelar, "O problema frigorífico português" (tese apresentada ao 2º Congresso Nacional de Engenharia do Porto, Porto, Março de 1948)
- Maria Fernanda Rollo, "A industrialização em Portugal no pós-guerra." In *Dicionário de História do Estado Novo*, ed. F. Rosas e J. M. Brandão de Brito (Lisboa: Círculo de Leitores, 1996), 465-80
- Pedro Lains. "O Estado E a Industrialização Em Portugal, 1945-1990." *Análise Social*, Quarta Série, 29, no. 128 (1994): 923-58

Fontes

- Augusto Pereira de Oliveira, *Entrepósitos de serviço público e programas sectoriais de organismos do Estado. Despacho Ministerial nº 31/79* (Lisboa: 7 de Fevereiro de 1979)
- Debate parlamentar de 20 de Outubro de 1978. 1ª Série - Número 2. 1ª Legislatura 3ª Sessão Legislativa (1978-79)
- Gustavo Miranda, *Despacho Ministerial nº 46* (Lisboa: 19 de Fevereiro de 1979)
- J. Oliveira Miguel, *Plano da Rede de Frio para o Algarve*. (Lisboa: 25 de Janeiro de 1977)
- João Cancellia de Abreu and Gustavo Miranda, *Entrepósito de Serviço Público para Lisboa. Despacho ministerial nº 117* (Lisboa: 29 de Maio de 1978)
- Ministério do Comércio Interno, *Relatório da Reunião no Governo Civil de Faro no âmbito do no âmbito do Serviço do Frio*. (Lisboa, 20 e 21 de Abril 1976)
- Ministério do Comércio Interno, *Serviço do Frio do Ministério do Comércio Interno*. (Lisboa: 20 e 21 de Abril 1976)
- Ministério do Comércio e Turismo, *Proposta para uma política nacional do frio*, (Lisboa: 1978).
- Ministério da Economia, *Informação nº108/ 81*, (Lisboa: 19 de Maio de 1981).
- Ministério da Economia, *Memorando do Serviço do Frio sobre projectos e propostas de instalações frigoríficas* (Lisboa: Agosto de 1976)

Ministério da Economia, *Memorando para a organização de uma missão de estudos para o frio em Portugal*, (Lisboa: 20 de Janeiro de 1976)

Ministério da Economia, *Memorando: o sector do frio e a actividade do INF* (Lisboa: 1979)

Ministério da Economia, *Serviço do Frio: Metodologia de trabalho sobre o projecto do Algarve* (Lisboa: 1976)

Ministério da Economia, *Plano Frigorífico do Algarve - antecedentes, objectivos, propostas. Informação nº108/ 81* (Lisboa: 19 de Maio de 1981)

Ministério da Economia, *Programa-Base da RNF*. (Lisboa: Novembro 1975)

Legislação

Decreto-lei nº 36501, de 9 de Setembro de 1947

Decreto-lei nº 237/71, de 29 de Maio

Decreto-lei nº 237/71, de 29 de Maio

Decreto-Lei nº 203-C/75 de 15 de Abril

Portaria nº 329/ 75 de 28 de Maio

Portaria nº 571/75, de 20 de Setembro

Decreto-lei nº 495/76 de 24 de Junho

Decreto-lei nº 87/77, de 8 de Março

Decreto-lei nº 251/78, de 23 de Agosto

Decreto-lei nº 205/79, de 4 de Julho

Despacho Normativo nº 368/80, de 3 de Dezembro.

Lei nº 4-A/81, de 6 de Maio

Decreto-lei nº 293/82, de 27 de Julho

A ACÇÃO DO HOMEM NA PAISAGEM ATRAVÉS DO INQUÉRITO À ARQUITETURA REGIONAL PORTUGUESA: UMA VISÃO HUMANISTA DA NATUREZA

Teresa Madeira da Silva

Resumo: Propõe-se explorar a relação da arquitetura com a arquitetura paisagista a partir da leitura do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa realizado na década de 1950 e da leitura dos textos dos anos de 1940 e 1950 do arquitecto paisagista Francisco Caldeira Cabral compilados na obra Fundamentos da Arquitetura Paisagista (2003). Reconhecendo alguns tópicos comuns na leitura destas duas obras (o Inquérito dos arquitetos nos anos 1950 e os textos de Francisco Caldeira Cabral de 1940 e 50), pretende-se estabelecer um diálogo entre estas duas áreas disciplinares - a arquitetura e a arquitetura paisagista. A aproximação que se pretende fazer tem como objetivo esclarecer, através de alguns exemplos de arquitetura popular mostrados a partir do Inquérito (propostas práticas), alguns dos fundamentos teóricos apresentados por Francisco Caldeira Cabral na sua obra teórica. Através da leitura realizada conclui-se que existe em ambos, a ideia de um olhar comum centrado na ideia de “beleza intrínseca da obra” referenciada por Caldeira Cabral, contrária à aplicação de um formulário decorativista (comum aos defensores da Casa Portuguesa) onde os valores da paisagem, os aspectos económicos e funcionais sustentam soluções racionais e de harmonia entre a acção do homem e a paisagem.

Palavras Chave: Arquitetura Popular; Arquitetura Paisagista; Relevo; Clima; Organização Social.

THE ACTION OF MAN IN THE LANDSCAPE THROUGH THE PORTUGUESE REGIONAL ARCHITECTURE SURVEY: A HUMANIST VIEW OF NATURE

Teresa Madeira da Silva

Abstract: It is proposed to explore the relationship between architecture and landscape architecture from the reading of the Portuguese Regional Architecture Survey conducted in the 1950s and the reading of the texts of the 1940s and 1950s by the landscape architect Francisco Caldeira Cabral compiled in the work *Foundations of Architecture Landscaping* (2003). Recognizing some common topics in the reading of these two works (the Inquiry of the architects in the 1950s and the texts of Francisco Caldeira Cabral of 1940 and 50), it is intended to establish a dialogue between these two disciplinary areas - architecture and landscape architecture. The aim of this approach is to clarify, through some examples of popular architecture shown from the Inquiry (practical proposals), some of the theoretical foundations presented by Francisco Caldeira Cabral in his theoretical work. Through the reading carried out it is concluded that it exists in both. The idea of a common view centered on the idea of "intrinsic beauty of the work" referenced by Caldeira Cabral, contrary to the application of a decorative form (common to the defenders of the Portuguese House) where landscape values, economic and functional aspects support rational and Of harmony between the action of man and the landscape.

Keywords: Popular Architecture; Landscape Architecture; Relief; Climate; Social Organization.

A ACÇÃO DO HOMEM NA PAISAGEM ATRAVÉS DO INQUÉRITO À ARQUITETURA REGIONAL PORTUGUESA: UMA VISÃO HUMANISTA DA NATUREZA

Teresa Madeira da Silva

1 - Introdução

Através da aproximação da arquitetura com a arquitetura paisagista pretende-se identificar os conceitos apresentados por Francisco Caldeira Cabral e objectivá-los a partir dos exemplos de aglomerados urbanos e de obras arquitectónicas do Inquérito no sentido de compreender, pela prática, a “visão humanista da natureza”. (Telles apud Cabral, F. C. 2003: 17).

Apesar de se correrem alguns riscos, por pertencer ao campo disciplinar da arquitetura e, portanto, não dominar o campo disciplinar da arquitetura paisagista, considera-se este cruzamento importante sobretudo para os arquitetos. Para diminuir esses riscos não se entra no campo estrito da arquitetura paisagista mas, sobretudo, assenta-se a análise em certos princípios de composição comuns a todas as artes e retiradas dos textos dos respetivos autores que segundo Caldeira Cabral, “...são os mesmos de toda a obra de arte, em especial da arquitectura e da pintura.” (Cabral, 2003: 27).

Nesta aproximação assume particular destaque, a ideia de que a ação do homem na paisagem se deve a um conjunto de factores ambientais decorrentes das condições naturais de cada região, nomeadamente do clima, da topografia, dos materiais disponíveis, dos modos de vida, etc. Assim, nesta perspectiva, a actuação equilibrada do homem na paisagem é entendida como o produto das relações do homem com o meio natural em que vive, sendo que o seu estudo permite compreender a sua lógica e os seus fundamentos. Para Caldeira Cabral, “a compreensão da paisagem é indispensável para nela se poder actuar, e nessa compreensão há que entender o relacionamento entre os diferentes elementos que a compõem e o seu comportamento. O

funcionamento global da paisagem, em cada momento, traduz-se sempre pela procura dum equilíbrio dinâmico e duma estabilidade temporal.” (Teles, apud, Cabral, 2003: Prefácio).

2 - PESQUISAS SOBRE ARQUITETURA POPULAR EM PORTUGAL

A obra *Arquitetura Popular em Portugal* [1961] (1988), resulta do Inquérito à Arquitetura Regional realizado em Portugal na década de 50 do século XX. Trata-se do resultado de um levantamento realizado por várias equipas de arquitectos portugueses com o objetivo de mostrar a arquitetura popular existente no território português onde se inclui um conjunto de conteúdos com uma forte componente gráfica incluindo fotografias e desenhos, para além de textos por regiões (Fig. 1). Em 1961, o Sindicato Nacional dos Arquitectos edita, em dois volumes com o título, *Arquitetura Popular em Portugal* o resultado deste trabalho. A obra foi reeditada em 1980, num só volume, pela Associação dos Arquitectos Portugueses, havendo mais tarde, em 1988, uma 3ª edição, em três volumes, igualmente da responsabilidade da Associação dos Arquitectos Portugueses, e em 2004, uma 4ª edição, em dois volumes, esta, da responsabilidade da Ordem dos Arquitectos.

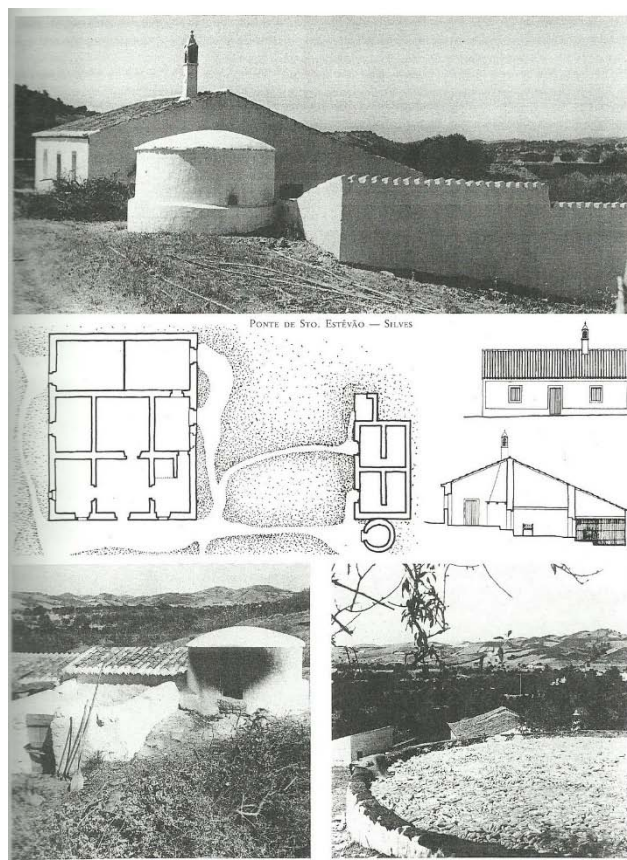


Fig. 1: Página da *Arquitetura Popular em Portugal* (1988). Fotografias e desenhos, Silves.

In <http://cilpes.blogspot.pt/2010/11/>

O Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal abrange o território do Continente e apresenta-se dividido em seis regiões contando, para a sua realização, com uma equipa de três arquitectos para cada uma das regiões: a zona 1 referente ao Minho, foi tratada pelos arquitectos Fernando Távora, Rui Pimentel e António Menéres; a zona 2 abrangendo Trás-os-Montes, teve como equipa os arquitectos, Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias; a zona 3 incluindo as Beiras, foi realizada pelos arquitectos, Francisco Keil do Amaral, José Huertas Lobo e João José Malato; a zona 4 alusiva à Estremadura, ficou a cargo dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto Freitas e Francisco Silva Dias; a zona 5 compreendendo o Alentejo, foi estudada por Frederico George, António Azevedo Gomes e Alfredo da Mata Antunes; e a zona 6 abarcando Algarve foi trabalhada pelos arquitectos, Artur Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Ferreira Torres. Como é referido no Prefácio “este Inquérito, iria permitir aos arquitectos profissionalmente conscientes um conhecimento “in loco” dos atributos específicos das várias regiões do País, das raízes das suas arquitecturas, com imprevisíveis consequências na sua prática disciplinar”. .” (AAVV. - 1º vol., Prefácio, 1988).

De forma a contextualizar a realização do Inquérito e na linha de Manuel Teixeira, “a arquitectura popular tem sido abordada ao longo do tempo por autores de diferentes áreas disciplinares, com diferentes enfoques e objectivos (...). De entre os primeiros autores que se dedicaram a este tema, muitas vezes focado na questão da habitação popular, referiram-se Rocha Peixoto e Leite de Vasconcelos da área da Etnografia, Amorim Girão e Orlando Ribeiro, da Geografia, Raul Lino e Paulino Montez, da Arquitectura.” (Teixeira, 2013: 153). Segundo o mesmo autor, “a partir dos anos 40 do século passado assiste-se a um renovado interesse pela arquitectura e a arte populares. Entre os estudos de maior relevo devem referir-se o Inquérito à Habitação Rural, de 1943, coordenado por Lima Bastos e Afonso de Barros, o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, realizado na década de 1950 por uma vasta equipa de arquitectos, e os trabalhos de Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira na segunda metade do século.” (Teixeira, 2013: 153).

Embora não seja nossa ambição explorar, a partir do Inquérito, a questão da identidade nacional portuguesa decorrente da cultura popular (já muito abordada por outros autores de diferentes áreas disciplinares (antropologia, etnografia, geografia, etc.), importa referir que, o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal constitui (a par com o Movimento da Casa Portuguesa), um dos momentos mais conhecidos e mais importante na pesquisa sobre Arquitectura Popular em Portugal. (Leal, 2009). Para João Leal, “o movimento da Casa Portuguesa, o Inquérito à Habitação Rural, o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal e as pesquisas de Ernesto Veiga de Oliveira

e dos seus colaboradores, constituíram pois os quatro momentos centrais na constituição de um campo de reflexão sobre a arquitectura popular em Portugal. Produzidos em tempos diferentes por protagonistas diferentes, estes diferentes momentos de inquirição da arquitectura popular portuguesa produziram também olhares diferenciados sobre a arquitectura popular. O que se olhava, o modo como se olhava, as consequências desse olhar, foram, em todos estes casos, distintas.” (Leal, 2009:14).

Para os arquitetos do Inquérito é clara a ideia de que não há uma única casa portuguesa, na medida em que cada região lida de forma diferente com as soluções e materiais da região assim como com os aspectos climáticos, geográficos e sociais, existindo, desta forma, uma variedade de situações e não a apetecida “casa portuguesa”. São várias as referências à ideia de que a acção do homem na paisagem e a arquitectura são diferentes de região para região ganhando, “frequentemente, aqui e além, expressões locais, resultante de uma adaptação às condições particulares das regiões diferenciadas.” (AAVV, 1º vol: 1988: Introdução). A título de exemplo, em relação à zona do Alentejo, é dada conta das particularidades da zona que diferenciam certas regiões devido às características da região. “A constituição geológica dando ocasião à existência de pedreiras, um maior relevo orográfico, a abundância de água e condições climáticas diferenciadas, caracterizam de maneira inconfundível os conselhos de Estremoz, Vila Viçosa e parte do Alandroal. Transparecem tais factores na Arquitectura desta sub-região.” (AAVV. - 3º vol., p.81, 1988).

3 - CALDEIRA CABRAL E O LEVANTAMENTO DAS

“LINHAS PERMANENTES DOS NOSSOS JARDINS”

Para além desses diferentes olhares largamente identificados e reconhecidos por diferentes autores acerca do modo como se realizaram as diferentes pesquisas no campo da Arquitectura Popular, como referimos, este artigo pressupõe que existe uma correspondência entre as soluções arquitetónicas e paisagísticas apresentadas no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa e os conceitos relativos aos aspectos plásticos, de composição e de funcionalidade das obras, apresentados por Francisco Caldeira Cabral dos anos de 1940/50 e compilados na obra Fundamentos da Arquitectura Paisagista (2003). Assume particular destaque, a ideia de que a acção do homem na paisagem se deve a um conjunto de factores ambientais decorrentes das condições naturais de cada região, nomeadamente do clima, da topografia, dos materiais disponíveis, dos modos de vida, etc. Assim, nesta perspetiva, a actuação equilibrada do homem na paisagem é entendida como o produto das relações do homem com o meio natural em que

vive, sendo que o seu estudo permite compreender a sua lógica e os seus fundamentos. Para Caldeira Cabral, “a compreensão da paisagem é indispensável para nela se poder actuar, e nessa compreensão há que entender o relacionamento entre os diferentes elementos que a compõem e o seu comportamento. O funcionamento global da paisagem, em cada momento, traduz-se sempre pela procura dum equilíbrio dinâmico e duma estabilidade temporal.” (Teles, apud, Cabral, 2003: Prefácio). A adaptação ao terreno e o tirar partido das vistas, são requisitos considerados positivos e caracterizadores da arquitetura portuguesa. Assim, refere Caldeira Cabral, “os diversos compartimentos dos nossos jardins dispõem-se ao sabor das vistas, adaptando-se admiravelmente ao terreno” (Cabral, 2003: 130). - “..., aproveitamos os acidentes do terreno para construir os jardins em terraços, sistema que não parece ser devido a influências estranhas pois que desde sempre assim armámos as nossas terras de cultura.” (Cabral, 2003: 130). Para Caldeira Cabral, “é de notar a preocupação que tivemos de edificar as nossas casas e situar os seus jardins em locais com boa vista, - o que não é para admirar num povo que sempre viveu nas alturas e que quase ignora o que seja a planície”. (Cabral, 2003: 131).

É oportuno fazer aqui a primeira conexão entre a realização do Inquérito e as intensões de Francisco Caldeira Cabral uma vez que já em 1943, apela ao levantamento sistemático do património de características nacionais de modo a se compreender as suas características e de forma a contribuir para a sua conservação. Num texto designado Jardins de Portugal, publicado em 1943 na revista Panorama inserido no capítulo designado em Defesa da Paisagem Continental, Caldeira Cabral refere: “só depois de coligidos todos os elementos necessários - levantamentos, fotografias, dados históricos que permitam fixar a data da sua construção e as pessoas que os delinearam, bem como a relação das plantas que nele se encontram e o modo como são empregadas - poderemos concluir com segurança da originalidade das suas formas e traçar o quadro das suas características nacionais.” (...) Esse estudo permitir reconhecer “as linhas permanentes e por isso actuais dos nossos jardins de Portugal.” (Cabral, [1943], 2003: 129). O paralelismo que encontramos no modo de olhar a acção do homem na paisagem nas duas obras aqui tratadas, parte de um conjunto de tópicos que nos parecem importantes para compreender tanto as soluções construtivas apresentadas no Inquérito como o pensamento e a metodologia apresentadas na obra teórica de Francisco Caldeira Cabral quanto aos aspectos plásticos das obras.

4 - METODOLOGIA

A metodologia utilizada parte do campo de acção da arquitetura e da arquitetura paisagista e de um conjunto de tópicos assentes na relação das obras arquitetónica com o lugar (ou com a

paisagem) ou seja “em torno das habitações humanas e [d]a paisagem” segundo as palavras de Caldeira Cabral (Cabral, [1943], 2003: p.25). Como é referido na obra *Arquitectura Popular em Portugal*, “a arquitectura popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese da arquitectónica. O claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, (...), com as condições económicas e sociais, (...), iluminam certos fenómenos basilares da arquitetura, por vezes difíceis de apreender nos edifícios eruditos...” (AAVV. 1º vol., Introdução, s.p., 1988). Para Caldeira Cabral, “As características dos nossos jardins, tanto quanto é possível desde já entrever, resultam naturalmente de um conjunto de circunstâncias: foi a nossa organização social e a sua evolução, foram as descobertas pondo-nos em contacto com novos mundos e novas plantas, foi o nosso clima, debaixo de muitos pontos de vista privilegiado, foi o acidentado do nosso território que juntamente com a nossa maneira de ser particular determinaram o tipo dos nossos jardins.” (Cabral, [1943] 2003: 130).

Os tópicos onde assenta a nossa investigação têm a ver com: 1. os aspetos plásticos e de composição e são: a unidade, a simplicidade, a variedade, o contraste - efeito de oposição, a hierarquia e os elementos marcantes. 2. a funcionalidade da obra no sentido da utilização da obra (exigências funcionais) e no sentido da viabilidade da obra (exigências económicas e técnicas). 3. os materiais utilizados tais como o relevo do terreno, as plantas e a água. 4. a relação com a paisagem que se refere às vistas, à orientação solar, ao clima, e à topografia. E 5. os processos construtivos que se prendem com os materiais da região e as formas de construir. Embora tenhamos tentado ser o mais abrangente possível quanto à enumeração dos conceitos e tópicos encontrados, optamos aqui por não tratar todos em detalhe. Iremos centrar a nossa atenção em dois dos anteriormente anunciados: nos aspectos plásticos e de composição (Cabral, [1943], 2003: p.26 e p.40) e na funcionalidade da obra (Cabral, [1943], 2003: p.29 e p.30).

5 - ASPECTOS PLÁSTICOS E DE COMPOSIÇÃO

Relativamente aos aspectos plásticos e de composição, o primeiro tópico refere-se à unidade. O conceito de unidade na perspectiva de Caldeira Cabral é “o primeiro e mais importante [aspecto de composição]” nessa perspectiva, é “a unidade de composição (...) [que] deve ligar logicamente todos os aspectos sucessivos da obra. (...) A unidade deve mesmo estender-se para além da obra e integrá-la na paisagem circundante.” (Cabral, 2003: 27). De uma maneira geral, pode dizer-se que tudo o que retalha a superfície diminui o seu tamanho aparente, porque destrói a sua unidade. É por isso errado colocar as casas a meio do terreno (Cabral, 2003: 133). Para Caldeira Cabral esta é “uma das preocupações dominantes da arquitectura paisagista — que as suas obras não vão destruir em caso algum a harmonia de conjunto da paisagem.” (Cabral, 2003:

27). No Inquérito à Arquitetura Popular podemos manter a mesma noção de unidade em várias passagens e imagens. A título de exemplo, a ideia “de soluções de continuidade, que acusam uma persistência popular.” (AAVV., 3º vol., p.91, 1988), reforça a desígnio de unidade. O conceito de unidade convocado por Caldeira Cabral é patente na forma como se organiza o conjunto do Monte da Diabrória (AAVV., 3º vol., p.108, 1988), (Fig.2): “à esquerda da composição, instalações recentes para o gado ovino e armazém de máquinas, que se integram perfeitamente no conjunto, sem o destruir esteticamente, não pretendendo negar a sua função naturalmente diferenciada”. (AAVV., 3º vol., p.109, 1988).

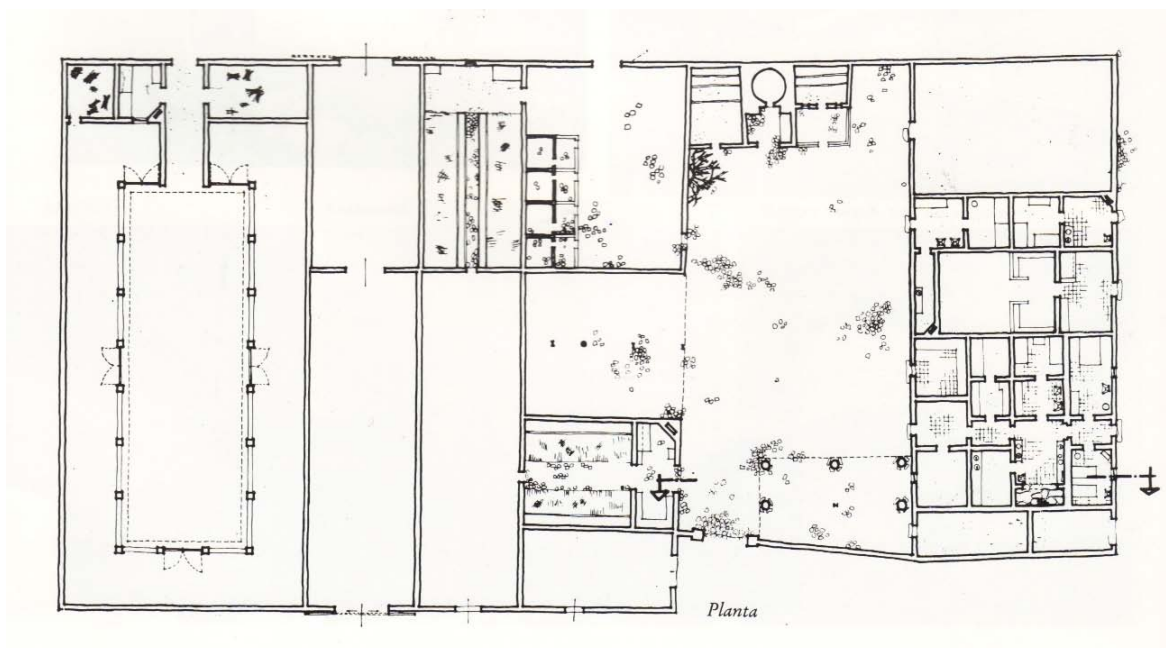


Fig. 2: Monte da Diabrória. Planta. (AAVV., 3º vol., p.108, 1988)

O segundo tópico refere-se à simplicidade e prende-se com a ideia de que “saber renunciar é o mesmo que saber querer e saber o que se quer... e o que se não-quer.” (Cabral, 2003: 28). Para Caldeira Cabral, “a arte é essencialmente sintética e não discursiva e, por isso, a sua perfeição consiste na simplicidade dos meios aparentemente tão desproporcionados ao fim atingido.” (Cabral, 2003: 28). Neste sentido a resposta em todas as artes é assente na simplicidade de meios, mas em riqueza de conteúdo sendo esta uma “das virtudes naturais que tão bem se traduz na paisagem e arquitetura de Portugal.” (Cabral, 2003: 28). Se observarmos alguns exemplos retirados no Inquérito encontramos a mesma ideia de que a simplicidade tem que ver com a redução ao essencial e não com a ideia de pobreza de espírito: “as técnicas de construção são de grande simplicidade tudo se reduz ao essencial.” (AAVV. - 2º vol., p.25, 1988).

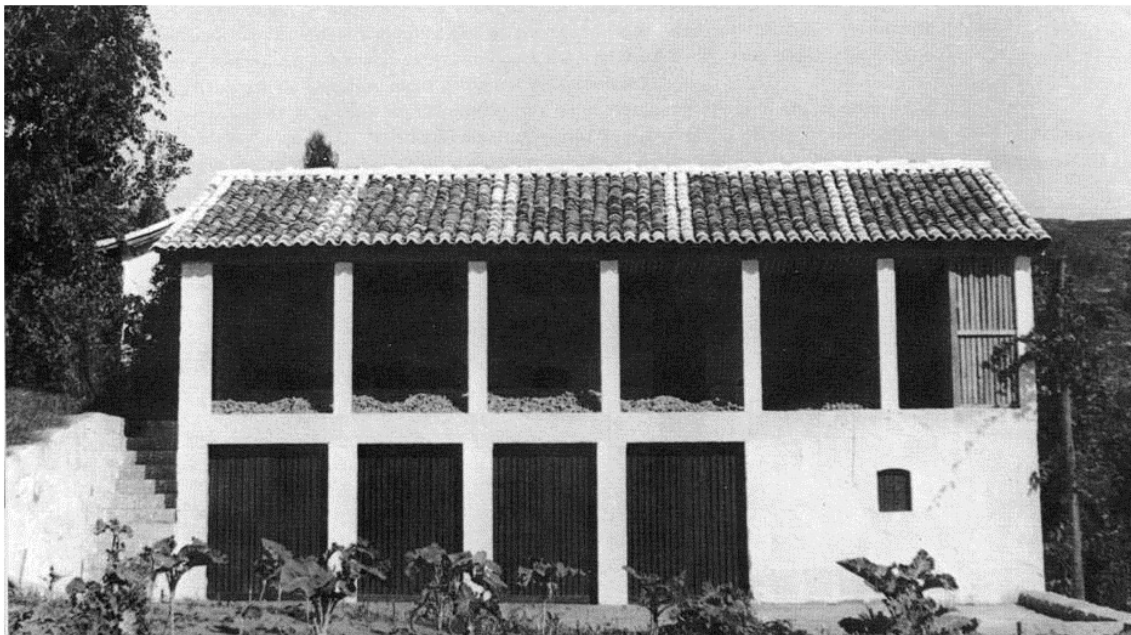


Fig. 3: Anta S. Paio, Guimarães - casa de lavoura

In <http://arquitectura-sustentavel.blogspot.pt/2011/07/arquitecto-e-reabilitacao-de-edificios.html>

O terceiro tópico diz respeito à variedade e decorre dos anteriores. Diz-nos Caldeira Cabral, que “dentro destes dois grandes princípios — a unidade e a simplicidade, deve realizar-se a variedade. Obra viva, como é a da arquitectura paisagista, possui necessariamente uma variedade natural que lhe advém da própria vida. A variedade tem de procurar-se pelo aproveitamento cuidadoso do local e pela escolha [dos materiais] que lhe hão-de dar carácter.” (Cabral, 2003: 28). O sentido que é dado por Caldeira Cabral ao conceito de variedade é muitas vezes reconhecido nos exemplos apontados no Inquérito; por exemplo a variedade é dada a partir, “da não ortogonalidade dos planos verticais [que] resultam perspectivas inesperadas” (AAVV, 3º vol: 1988: 64), uma vez que proporciona situações arquitectónicas imprevisíveis. A variedade também nos é referida a partir da não repetição de certos elementos de composição arquitectónica: “o claustro de belas e modestas proporções, não resulta de uma repetição de tramos iguais, as suas quatro faces são resolvidas de modo diferente, conservando no entanto uma preciosa harmonia.” (AAVV. - 3º vol., p.99, 1988). Como podemos ver (Fig. 4), no quartel de peregrinos do Santuário de Stª Rita (AAVV. - 3º vol., p.110, 1988) a articulação dos volumes cria uma interessante variedade de pontos de vista que lhe advém do aproveitamento do local e da função para que foi destinada: um grande terreiro, um adro, a capela e o quartel dos peregrinos.

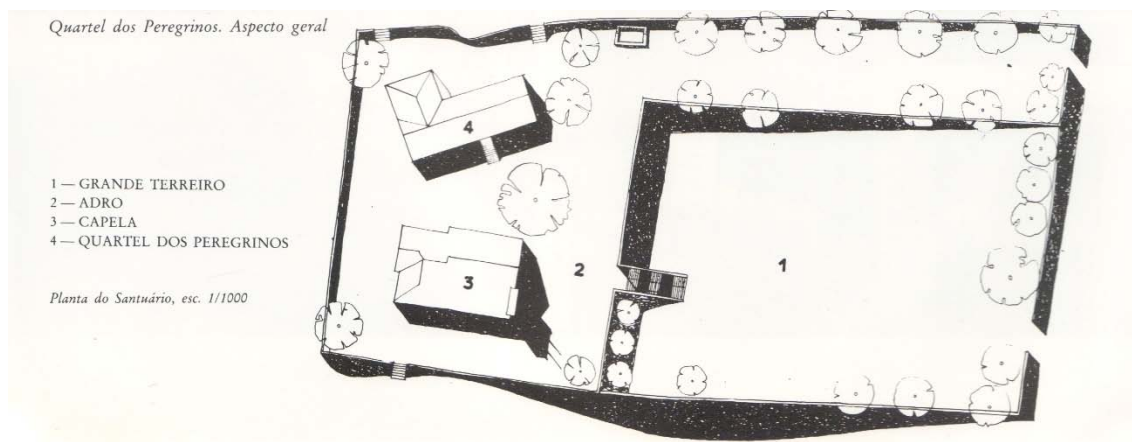


Fig. 4: Planta do Santuário de Stº Rita. Quartel dos peregrinos. Aspecto geral. (AAVV. - 3º vol., p.111, 1988)

O quarto tópico refere-se ao contraste, onde Caldeira Cabral acentua a ideia de que o material natural constitui o recurso para o efeito de oposição ou contraste. Assim refere o autor que "...temos todos os recursos do contraste de cor e de forma, do relevo acidentado ou plano, das linhas rígidas e dos contornos movimentados dos terrenos e das plantas, da luz e da sombra. (Cabral, 2003: 28). Na perspectiva de Caldeira Cabral, "os efeitos de oposição são mais frequentes e mais adequados do que os de simetria rígida. Esta, a não ser quando directamente exigida pela função, aparece forçada e é sempre difícil de realizar. (Cabral, 2003: 28-29). Também relativamente à plantação e à colocação indistinta de flores, arbustos e árvores, estas não marcam claramente um carácter na composição, mas pelo contrário, se esses mesmos elementos forem colocados "formando grupos que, umas vezes pelo contraste, outras por gradação, sirvam um fim determinado" (Cabral, 2003: 133) produzem melhores efeitos.

São inúmeras as referências aos efeitos de oposição e contraste no Inquérito. Aqui também a referência à inexistência da simetria como no largo da Misericórdia em Monsaraz - "eixos de simetria não existem." (AAVV. - 3º vol., p.68, 1988). "Os quintais são verdadeiros jardins onde não falta a figueira, a laranjeira ou o limoeiro, contrastando com o seu verde escuro o branco da cal." (AAVV. - 3º vol., p.103, 1988). "O contraste do granito com a calçada é um aspecto definido na Arquitetura de Évora" (AAVV. - 3º vol., p.92, 1988). "O Largo da Vila de Alegrete é quase o adro da pequena igreja, e materializa uma organização assimétrica, informal, rica de valores arquitetónicos." (AAVV, 3º vol: 1988: 67) (Figs. 5 e 6). Relativamente aos traços arquitectónicos da vila de Monsaraz estes "resultam dos sucessos e dos seus naturais desalinhamentos e acidentes perspetivas plenas de valores plásticos, impossíveis de preconceber. É um natural e orgânico desencadear de oposições de volumes, textura e cor." (AAVV. - 3º vol., p.96, 1988).



Fig. 5: Largo da Vila de Alegrete. Perspectivas e planta do Largo. (AAVV. - 3º vol., p.67, 1988)

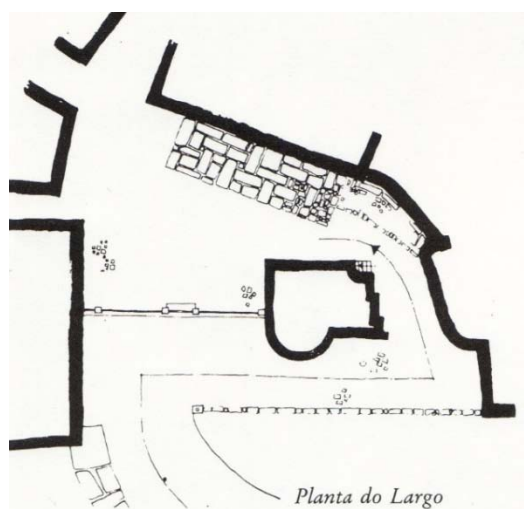


Fig. 6: Largo da Vila de Alegrete. Perspectivas e planta do Largo. (AAVV. - 3º vol., p.67, 1988)

O quinto tópico incide sobre o conceito de hierarquia cujo sentido decorre, por um lado, de uma lógica de funcionamento e, por outro, proporciona-nos um sentido de orientação. Deste modo, ao referir-se aos “aspectos essenciais do projecto de um jardim actual” (Cabral, 2003: 133), Caldeira Cabral salienta que as ruas não deverão ter todas a mesma largura, marcando assim claramente os percursos principais e secundários,” (Cabral, 2003: 133). Assim para Caldeira Cabral, “convém desde o início estabelecer clara distinção entre as diversas zonas do jardim com versas funções, como por exemplo - zona de trânsito, zona de estar, zona de passear - e estudá-las de forma a que não haja interferência entre umas e outras. (Cabral, 2003: 133). Se observarmos o Inquérito é notória a valorização de situações onde se reconhece e valoriza a hierarquia. No traçado de Monsaraz (Fig. 8) é perceptível a existência de ruas principais, ruas, secundárias, travessas e largos proporcionando um sentido de orientação de acordo com a funcionalidade do espaço.



Fig. 7: Monsaraz. Traçado urbano. (AAVV. - 3º vol., p.95, 1988)

O sexto tópico trata dos elementos marcantes, que Caldeira Cabral identifica como outra regra geral. Assim, considera “a necessidade de haver em cada parte da composição um elemento dominante, a que outros se subordinem.” (Cabral, 2003: 133). Assim a existência de árvores ou arbustos isolados, serão importantes “para dar um primeiro plano ou para marcar uma intenção especial.” (Cabral, 2003: 133). São igualmente inúmeras as referências a elementos marcantes que podemos encontrar no inquérito. - “a extrema simplicidade da fachada de entrada, com domínio da grande chaminé é um autêntico facto arquitetónico.” (AAVV. - 3º vol., p.70, 1988). - “à entrada do conjunto um chafariz define um forte elemento central do pátio.” (AAVV. - 3º vol., p.79, 1988) (Fig. 8). - “... a chaminé na composição arquitetónica como elemento dominante, situando-se geralmente na fachada, considerada mais importante.” (AAVV. - 3º vol., p.68, 1988).

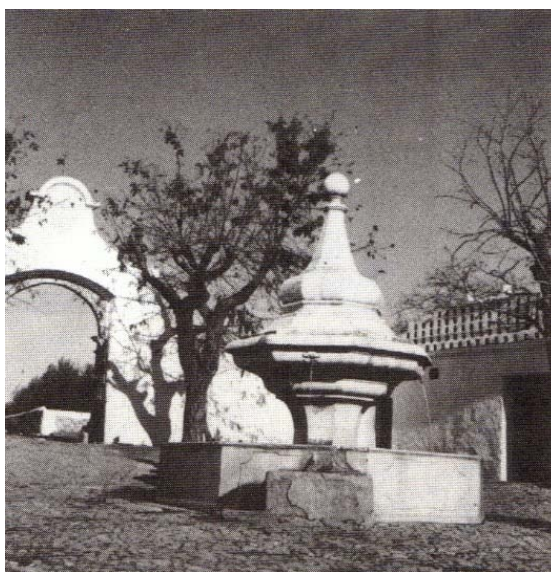


Fig. 8: Chafariz. Quinta de santo António. Elvas. (AAVV. - 3º vol., p.79, 1988)

6 - FUNCIONALIDADE DA OBRA

Relativamente ao segundo ponto a funcionalidade da obra, ressaltam dois aspectos importantes na concepção de Caldeira Cabral: a funcionalidade no sentido da utilização da obra, ou seja, tendo em conta as exigências funcionais e a funcionalidade tendo em conta a viabilidade da obra, ou seja, considerando as exigências técnicas e económicas. Assim, segundo Caldeira Cabral, os problemas funcionais nas obras são de duas categorias: “os que respeitam à utilização da obra e os da sua viabilidade. Dissemos logo de entrada que toda a obra de arquitectura paisagista se destinava a ser utilizada pelo homem e este, convém nunca o esquecer, tem além de uma lógica racional propriamente dita uma outra instintiva igualmente respeitável. Este aspecto humano da obra é tanto mais importante quanto mais a obra interessar à comunidade. Parece cada dia mais evidente que, neste campo (...) temos de estudar na realidade viva e nas formas tradicionais as leis funcionais permanentes do homem.” (Cabral, 2003: 29). Assim, “as soluções mais corretas para muitos dos problemas causados à natureza e à paisagem” [e que] assentam em geral no aproveitamento criterioso dos próprios fenómenos e elementos naturais, (...) são por regra mais económicas e simples do que as soluções tecnicistas e artificiais, ...” (Cabral, F. C. 2003:15). “É de facto, a beleza de uma paisagem há-de ser justamente o esplendor dessa ordem, que se manifesta no equilíbrio biológico dos diversos factores que nela actuam e na sua perfeita adequação aos interesses dos homens que nela vivem. Trabalhando (...) com matéria viva, nós temos que nos sujeitar às suas leis próprias e servirmo-nos da própria interacção desses factores para conseguir os efeitos desejados.” (Cabral, 2003: 40). Para Caldeira Cabral a funcionalidade também depende dos materiais e da forma como são utilizados, sendo que “a multiplicidade dos materiais que entram na nossa composição pode reduzir-se fundamentalmente a três: o relevo do terreno, as plantas e a água”. (Cabral, 2003: 26). “É evidente que o primeiro cuidado ao fazermos um projecto de um jardim deve ser a boa proporção entre a superfície livre e as alturas que a limitam. Estas dependem de muitas sujeições funcionais - como o abrigo dos ventos, defesa contra a vista dos vizinhos, ensombramento resultante, pontos de vista que queremos manter ou encobrir - e a melhor solução do projecto será sempre um compromisso entre as várias exigências consideradas segundo a sua importância relativa, notando que é essa também a de maior beleza. (Cabral, 2003: 133). São muitas as referências à importância das condicionantes funcionais no Inquérito: “o claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, o clima, com as condições económicas e sociais...”, (AAVV. Introdução da 2ª edição, de 1988). Numa outra passagem podemos reter que “todo o aspecto funcional referido não exclui preocupações estéticas que nele se integram de facto” (AAVV. - 3º vol., p.74, 1988). Como

podemos observar (Figs. 9 e 10), todo o conjunto é organizado segundo o esquema funcional, onde sobressaem os percursos pedonais.

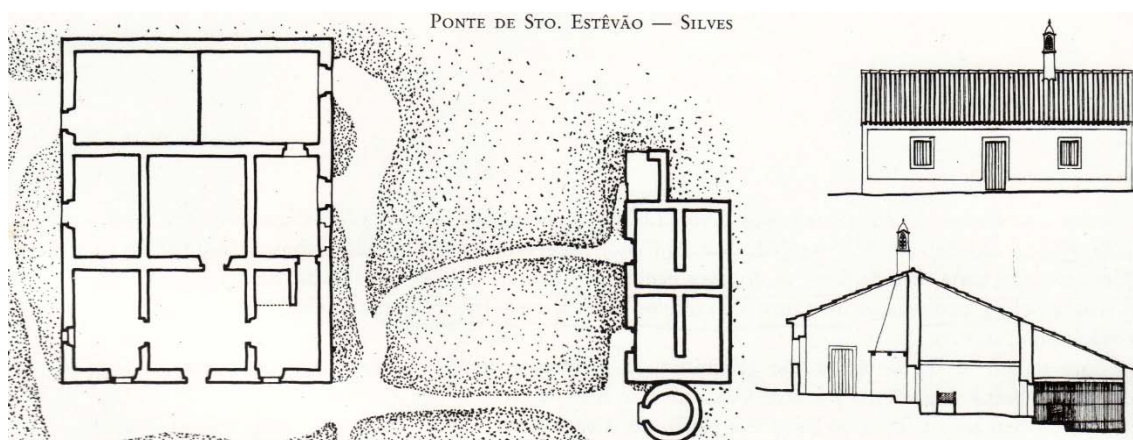


Fig. 9: Ponte de Stº Estevão. Silves. Planta, alçado e corte. (AAVV. - 3º vol., p.192, 1988)

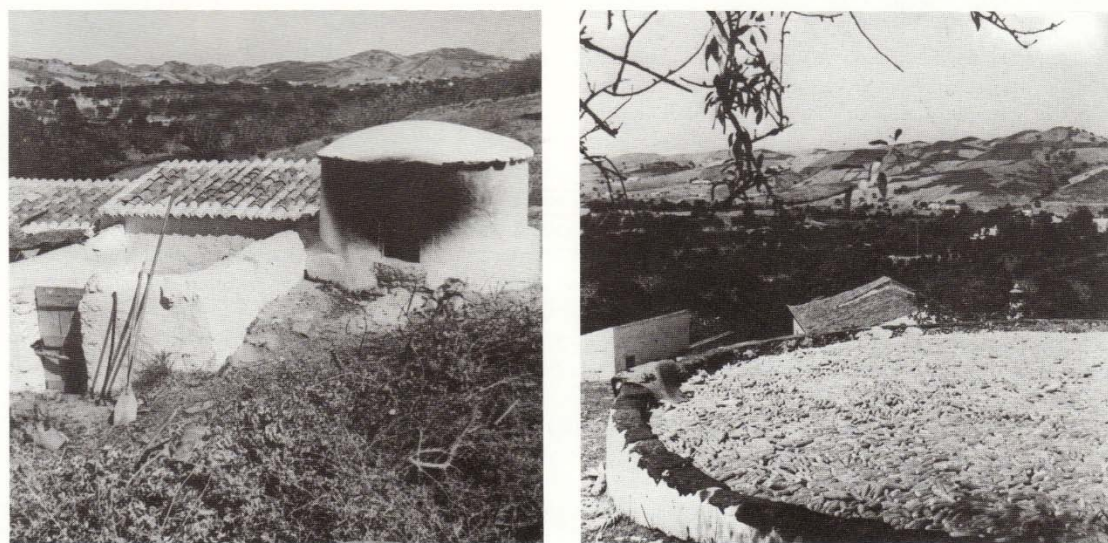


Fig.10: Ponte de Stº Estevão. Silves. Vistas. (AAVV. - 3º vol., p.192, 1988)

7 - CONCLUSÃO

O que se pretendeu com esta aproximação entre a arquitetura e a arquitetura paisagista foi identificar os conceitos apresentados por Francisco Caldeira Cabral e interpretá-los à luz dos exemplos de aglomerados urbanos e de obras arquitectónicas do Inquérito de modo a compreendê-los melhor e dar-lhes um sentido. Os conceitos referidos por Caldeira Cabral e os casos práticos apresentados no Inquérito salientam a ideia de olhar comum sobretudo a nível

das questões plásticas e dos princípios de composição e da importância da funcionalidade da obra. A ideia de “beleza intrínseca da obra” (Cabral, [1950], 2003: p.40), mencionada por Caldeira Cabral, “contrária uma espécie de roupagem que se veste a uma boneca de trapos e faz dela uma grande senhora!” (Cabral, [1950], 2003: p.40), vai de encontro à aversão, por parte dos arquitetos do Inquérito, de um formulário decorativista (comum aos defensores da Casa Portuguesa). Assim é bem patente através da relação dos conceitos enunciados e das imagens do Inquérito, a ideia de verdade da arquitetura. A partir desta aproximação, podemos perceber que as soluções apresentadas no Inquérito vão ao encontro daquilo a que Francisco Caldeira Cabral reconhece como sendo “as soluções mais corretas para muitos dos problemas causados à natureza e à paisagem” [e que] assentam em geral no aproveitamento criterioso dos próprios fenómenos e elementos naturais.” (Cabral, 2003: 15). A partir da pesquisa realizada, podemos compreender melhor, por um lado, os fundamentos das opções tomadas em termos arquitectónicos e paisagísticos dos modelos urbanos e arquitectónicos apresentados no Inquérito à Arquitectura Popular e, por outro, entender de forma integrada os conceitos teóricos desenvolvidos por Francisco Caldeira Cabral. A partir da aproximação que realizamos aos exemplos apresentados no Inquérito, podemos concluir que, para os autores do Inquérito, as melhores soluções são as que criam uma relação harmoniosa entre a arquitetura e a paisagem onde os princípios de composição, os valores da paisagem, os aspectos económicos e funcionais sustentam soluções racionais e de harmonia entre a acção do homem e a paisagem. Todos os tópicos aqui referidos são valorizados através da leitura da arquitetura contextualizada a partir de factores como o clima, a vegetação, a topografia, a organização económica e social, os hábitos e costumes das diferentes regiões, ou seja, nas palavras de Ribeiro Teles, a partir do “funcionamento global da paisagem” (Telles, apud, Cabral, 2003: Prefácio). Para a arquitetura e para a arquitetura paisagista a criação de obras não têm como fim somente a criação de beleza mas também a procura da utilidade do homem.

8 - BIBLIOGRAFIA

AAVV. [1961] (1988) - Arquitectura Popular em Portugal, 1º, 2º e 3º volume Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

Cabral, Francisco Caldeira (1993) - Fundamentos da Arquitectura Paisagista. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza.

Figueiredo, Ricardo - Nos 50 anos da publicação de "Arquitectura Popular em Portugal. (2011). Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>. Acesso: Setembro 2016

LEAL, João - Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000

OA, Ordem dos Arquitetos - OA PIX. Disponível em: <http://www.oapix.org.pt/100000/1/3161,01,11/index.htm> (s.d)

TEIXEIRA, Manuel C. - Popular, Tradicional, Regional, Português, Nacional. Atas do Colóquio Internacional Arquitectura Popular. Arcos de Valdevez: Casa das Artes, (2013), pp. 153-163

VILELA, Susana Barros (2011) Arquitecto e reabilitação de edifícios de arquitectura popular. <http://arquitectura-sustentavel.blogspot.pt/2011/07/arquitecto-e-reabilitacao-de-edificios.html>

CONCEPTO Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PAISAJES URBANOS

Vicente Collado Capilla

Resumen: Las discusiones sobre el concepto de paisaje urbano e incluso su validez, además de parecer estériles, han retrasado el desarrollo de metodologías que permitan la gestión de paisajes urbanos y causan graves errores en la adaptación, a estas áreas, de metodologías genéricas de identificación, caracterización y valoración.

A partir del concepto que deriva del Convenio Europeo del Paisaje, proponemos un análisis de sus elementos constitutivos: el territorio, en nuestro caso la ciudad; el perceptor, los ciudadanos; y el canal que los vincula, la percepción. Tres cuestiones fundamentales preocupan al respecto: que la ciudad es un sistema, cuyos elementos son de naturaleza muy distinta y todos igualmente necesarios de considerar; que el perceptor no es único ni experto, es la población; y que la percepción es un proceso intelectual que no solo se refiere a la vista.

Las herramientas para la identificación y caracterización de los paisajes urbanos se tratan a partir de las consideraciones anteriores, diferenciando los factores de caracterización sistémica de los perceptuales que se abordan según su escala de trabajo: global, de asentamiento, intraurbano y escena urbana.

Palabras Clave: Paisaje Urbano; Escena Urbana; Percepción Paisaje; Tipos de Paisaje; Carácter Paisaje Urbano.

CONCEPT AND CHARACTERIZATION OF URBAN LANDSCAPES

Vicente Collado Capilla

Abstract: Discussions around the concept of urban landscape and even its validity, in addition to seeming sterile, has delayed the development of methodologies that allow the management of landscapes in urban areas, and causing serious errors in the adaptation, to these áreas, of generic methodologies of identification, characterization and assessment.

From the concept derived from the European Landscape Convention, we propose an analysis of its constituent elements: the territory, in our case the city, the perceiver, the citizens and the channel that links them, the perception. Three key issues must be clear: that the city is a system, whose elements are of a very different nature and all equally necessary of consideration, that the perceiver is neither unique nor expert, it is the population and that perception is an intellectual process that not only refers to sight.

The tools for the identification and characterization of urban landscapes are dealt with from the above considerations, differentiating the systemic characterization factors from the perceptual ones that are addressed according to their scale of work: global, settlement, townscape and streetscape.

Keywords: Urban Landscape; Townscape; Streetscape; Twonscape Character; Townscape Assesment

CONCEPTO Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PAISAJES URBANOS

Vicente Collado Capilla

1 - EL CONCEPTO DE PAISAJE URBANO

La evolución histórica del concepto de paisaje y la variedad de significados con los que se utiliza en la actualidad, en los ámbitos profesionales y científicos¹⁸⁹ detectada en la práctica cotidiana de la gestión de los paisajes en el ámbito de la Comunidad Valenciana, que mantiene políticas en materia de paisaje desde 2004 a partir del Convenio Europeo del Paisaje, en adelante CEP, (Collado y Gómez-Pardo, 2007) nos lleva a identificar en esta polisemia un problema metodológico en sí mismo y raíz de otros muchos, especialmente en la identificación, caracterización y valoración de los paisajes, y de una forma más acusada en los de carácter urbano.

Como es bien conocido para éste (Consejo de Europa, 2000, art. 1a) *por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos*. Partimos, pues, de tres elementos a los que vamos a analizar: como objeto, el territorio y su carácter, que en este caso es la ciudad o cualquier otro espacio de naturaleza urbana –metropolitanos, suburbanos, periurbanos y rururbanos–; como sujeto el perceptor, la población, y como canal de relación, la percepción.

1.1 - La ciudad como sistema

La ciudad es un territorio altamente especializado en albergar la actividad humana y cuyo carácter, la estructura que le da identidad, viene determinado por las relaciones que se dan entre determinados *factores naturales y/o humanos*, es decir un *sistema abierto* en el sentido de la Teoría de Sistemas, o un *ecosistema* en tanto que se dan relaciones de intercambio con su entorno natural.

¹⁸⁹ Véase por ejemplo en ANTROP, M. (2013); MADERUELO, J. (2007); o ZOIDO, F. (2010)

Analicemos, como ejemplo, el caso de Bolonia, una de las ciudades italianas con marcado carácter. Su color y sus pórticos, son factores formales que permiten identificarla con facilidad. El rojo de Bolonia es algo más que un color, es un icono, un símbolo (factores culturales) que tuvo un origen natural; para pintar las fachadas y en la fabricación de los productos cerámicos de construcción se ha utilizado durante siglos las tierras próximas a la ciudad como pigmento (factor natural) que se ha transformado en un símbolo de sus gobiernos locales: Bolonia la roja (factor político). Su estructura porticada tiene origen en un problema demográfico (factor socio-económico), la necesidad de dar acomodo al crecimiento poblacional que se produjo en el siglo XIII (factor social) que dio pie a una ordenanza municipal (factor jurídico) mantenida a lo largo de siglos (factor cultural) con gran aceptación de la población (factor socio-cultural) porque da respuesta a una demanda climatológica (factor natural) que se ha convertido en un icono de la ciudad (factor formal).

La ruptura de las cadenas de factores descritas en cualquiera de sus eslabones hubiera puesto en riesgo esos dos elementos del carácter de la ciudad. Al describirlos, hemos definido elementos de un sistema y sus interrelaciones. Este conjunto de elementos o factores y sus relaciones constituyen un modelo de sistema. Bolonia, como cualquier ciudad es un sistema.



Fig 1: Bolonia. Vista general con el rojo dominante (SzS licencia Common)



Fig 2: Bologna. El color y los “portici” a lo largo del tiempo (Collado, V.)

Bunge, M. (1999) define un sistema como *un objeto complejo cuyos componentes se relacionan con al menos algún otro componente*. Un componente puede ser en sí mismo otro sistema. Desde el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de las Naciones Unidas (UNU/IAS), (Marcotullio, P.J. y Boyle G., 2003), se propone que *en el centro de la teoría está que cada sistema tiene coherencia o unidad, lo que nos permite distinguirlo de otros sistemas y verlo como un todo complejo*. Aplicado al concepto de paisaje nos llevaría a hablar de carácter y de dos subsistemas - factores naturales y humanos - y sus interrelaciones, que tienen un papel tan importante o más que los propios elementos.

El enfoque sistémico de la planificación urbana tiene como objeto la articulación de los componentes de la ciudad y las relaciones que se producen entre ellos. Las teorías sistémicas han tenido importantes consecuencias prácticas en la planificación urbana. Los planificadores deben entender las complejas relaciones entre los diversos fenómenos que dan lugar al crecimiento urbano y abandonar la idea de que encontrar la forma urbana adecuada es el objetivo principal. Además, se debe comprender cómo los cambios en una parte de la ciudad afectarán a otras partes. La teoría de sistemas también hizo hincapié en la actividad, el dinamismo y el cambio, que en España dio lugar a la evolución de los Planes Generales a planes estructurales y al cambio de la Evaluación de Impacto Ambiental de los planes urbanísticos, que era un control estático del estado final, por la Evaluación Ambiental Estratégica en la que hay una valoración continuada de las relaciones entre la asignación de usos y los efectos sobre el medio ambiente.

1.2 - Tipos de paisajes urbanos

Otra cuestión que puede estar en el origen de algunos problemas metodológicos en el tratamiento de los paisajes es su clasificación. La opinión del Consejo de Europa (2013, p.13) ha quedado muy clara cuando afirma que *Europa es un territorio continuo y existe una interacción entre “zonas naturales, rurales, urbanas y periurbanas”, por lo que resulta indeseable tenerlas en cuenta separadamente*. Compartiendo totalmente la opinión del Consejo de Europa nos referiremos a tipos de paisajes por economía en la expresión aun cuando nos estamos refiriendo a paisajes generados a partir de diferentes tipos de áreas, zonas, unidades, etc., y en el caso de las áreas urbanas, además, de barrios, tejidos y otros. Estas diferenciaciones serán esenciales en los procesos de caracterización, valoración y gestión de los paisajes.

En un análisis de la evolución de los territorios europeos partiríamos de una situación origen, en que tendrían un carácter natural y, en el otro extremo, la situación actual con un peso muy notable de las áreas de carácter urbano; en el tránsito de una a otra se han desarrollado áreas rurales de menor a mayor complejidad. Calificaremos a esos tres tipos de áreas como primarias, en el sentido de prototipos, a partir de las cuales se han generado otras tres secundarias o derivadas de la interacción de las anteriores que resultan de la presión de las de economías más fuertes sobre las más débiles.

Entendemos por zonas urbanas (Consejo de Europa, 2013 p.3) a las que *se caracterizan por su densa población y la alta densidad de sus áreas edificadas y redes de transporte, así como por sus intensas y diversas relaciones sociales y económicas*. No sería adecuado, considerar como urbanas poblaciones medias situadas en áreas rurales pero a una escala mayor, deben identificarse como unidades o áreas de paisaje en sí mismas y caracterizadas y valoradas por lo que son, territorios edificados con morfologías urbanas y tipos arquitectónicos (propios o importados de entornos urbanos).¹⁹⁰ En ocasiones, cuando el tamaño del asentamiento sea muy reducido, éste podrá ser considerado como un recurso paisajístico o elemento singular del territorio en el que está enclavado pero su caracterización responderá al mismo criterio.

Entendemos por áreas periurbanas (Consejo de Europa, 2006 p.12) aquellas que *están en alguna forma de transición de estrictamente rural a urbano. Estas áreas a menudo forman la interfaz urbano-rural inmediata y eventualmente pueden evolucionar hacia una urbanización completa. Las zonas periurbanas son lugares donde las personas son componentes clave: son ambientes vividos. La mayoría de las áreas periurbanas se encuentran al margen de las áreas urbanas*

¹⁹⁰ Véase por ejemplo en Hallet et al. (1996) referido a la región francesa de Wallon

establecidas, pero también pueden ser grupos de desarrollo residencial dentro de los paisajes rurales. Las zonas periurbanas son más frecuentemente producto del proceso de suburbanización o expansión urbana.

Por último, los asentamientos rurales han colonizado los espacios naturales próximos más accesibles a la transformación antrópica por su mayor facilidad y/o mayor rendimiento agropecuario o silvícola, y en la actualidad por sus expectativas turísticas, dando origen a espacios naturales ruralizados en mayor o menor grado o incluso transformados con morfologías urbanas dispersas (urban sprawl).

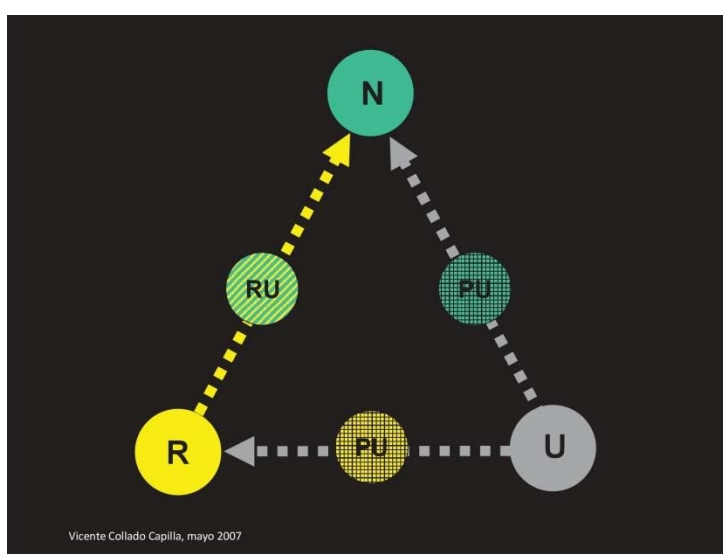


Fig 3: Interrelaciones entre áreas naturales, rurales, urbanas y periurbanas (Collado, 2007)

Por último, debemos referirnos a los factores diferenciadores de los paisajes urbanos atendiendo a la escala de trabajo y punto desde el que se sitúa el sujeto perceptor. Nos referiremos a cuatro escalas y puntos de observación que coinciden con los que (Smardon, Palmer and Felleman, 1986 p.133-135) utilizan para definir los contextos ambientales urbanos de la clasificación de las metodologías de estudios visuales urbanos:

Paisaje global: su ámbito es la ciudad o el área metropolitana; es la escala de identificación de unidades de paisaje o de tipos y áreas, de elementos singulares, de la articulación, o desarticulación de los paisajes urbanos y periurbanos y de las relaciones de lo urbano con su entorno rural (raramente natural) y con las grandes infraestructuras. Es una escala de carácter fundamentalmente técnico y de percepción extraordinaria (vista de pájaro) y de cognición a lo largo del tiempo. Es la escala de planificación urbana general y de la planificación territorial.

Paisaje del asentamiento:¹⁹¹ Su ámbito es el borde urbano; su punto de percepción externo a la ciudad o en sus bordes tanto internos como externos; es la escala que permite percibir la ciudad asentada en su territorio y las intensas relaciones entre ambos; en ocasiones son paisajes vistos por un buen número de observadores en sus desplazamientos diarios (accesos) muy sensibles a la presión de objetos contaminantes y desvirtuadores de su perfil. Es una escala válida para la planificación urbana general y parcial.

TIPO / ESCALA	PAISAJE GLOBAL	PAISAJE ASENTAMIENTO	PAISAJE INRAURBANO	ESCENA URBANA
ÁMBITO	Ciudad o A. Metropolitana	Borde urbano	Barrio, Unidad de Paisaje	Calle, plaza, cruce
P. PERCEPCIÓN	Externo / Interno	Externo	Interno	Espacio público
PLANIFICACIÓN	Planificación urb. general Planificación territorial	Planificación urb. general Planificación urb. parcial	Planificación urb. parcial Proyecto urbano	Planificación urb. parcial Proyecto urbano Proyecto de urbanización

Tabela 1: Escalas de los Paisajes Urbanos¹⁹² (elaboración propia)



Fig 4: Paisaje Global. Ortofoto de Lisboa (Google earth)

¹⁹¹ Paisaje del asentamiento es una expresión que hace referencia al título del primer epígrafe (Paisaje y asentamiento) con que NORBERG-SCHULTZ, Ch.(1979) abría buena parte de sus capítulos con sensibilidad poco habitual en la época.
¹⁹² Elaboración propia

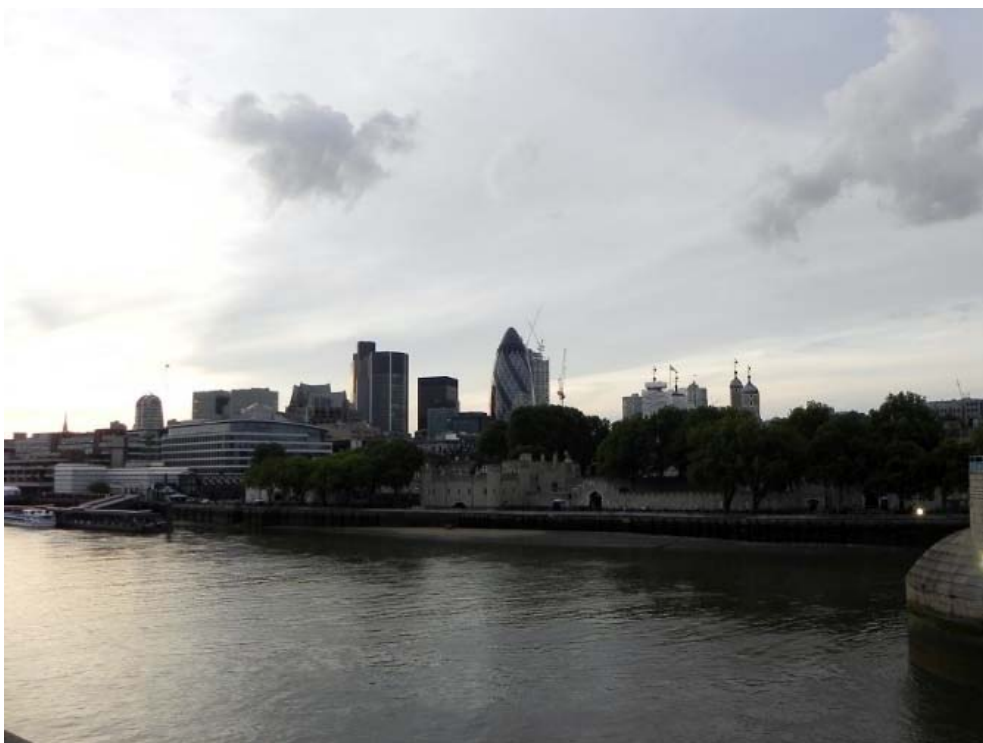


Fig. 5: Paisaje del Asentamiento. La City de Londres desde la margen derecha del Támesis (Collado, V.)



Fig. 6: Paisaje Intraurbano. Ensanche de Valencia (Collado, V.)



Fig. 7: Escena urbana. Ensanche de Valencia (Collado, V.)

Paisaje intraurbano: Su ámbito es el barrio, distrito, unidad de paisaje, área, etc.; su punto de percepción es interior al espacio urbano; es la escala de la morfología, de la materialidad urbana y de cuantos factores hacen que sea percibido como es; es la escala que más influye en la caracterización y su carácter, fundamentalmente técnico. Es la escala de caracterización y planificación de un área parcial y del proyecto urbano.

Escena urbana: Su ámbito es la calle, la plaza, el cruce, el espacio público en general: Su punto de percepción es el espacio público urbano; vinculada a los elementos perceptibles del espacio público y a la actividad cotidiana; es la escala por excelencia de la población y en la que el trabajo de los expertos tiene mayor repercusión. Es la escala de planificación parcial, del proyecto urbano y del proyecto de urbanización.

2 - PERCEPCIÓN

El segundo pilar en el que se fundamenta el concepto de paisaje es la percepción, sin ella no existe (Munar et al., 2008). Tratar el territorio, en general, o la ciudad, en particular, desde la perspectiva del paisaje obliga a incorporar en el proceso *la percepción* como condición sine qua non. Interesa y mucho, pues, reparar en el proceso de percepción y en los canales de percepción

(que no se reducen al ojo, aunque Bell (1994. p.5) le atribuya el 87% de la información de nuestro entorno).

Especial interés tiene la definición de percepción que da el Landscape Institute y el Institute of Environmental Management & Assessment (TLI-IEMA, 2013 Glossary voz *perception*). *La percepción combina lo sensorial (que recibimos a través de nuestros sentidos) con lo cognitivo (nuestro conocimiento y entendimiento adquirido de muchas fuentes y experiencias)*. La percepción es un proceso intelectual.

2.1 - El proceso de la percepción

Conviene conocer someramente el punto de vista fisiológico, para entender que pasa en nuestro cuerpo. El proceso de percepción es dividido en cuatro fases por Goldstein (2011, p.7): estímulo (sensación), señal eléctrica (transducción) reconocimiento (percepción, reconocimiento) y acción. A ellas añade una transversal que es el conocimiento (la memoria, el saber que aplicamos a la situación percibida).

Entre los estímulos podemos diferenciar entre los *ambientales* y los *atendidos*. Los primeros están constituidos por todos los elementos de nuestro entorno que podemos percibir; por ejemplo si estamos en una calle, los edificios, los vehículos, las personas, etc. El segundo, se refiere a aquel elemento que llama nuestra atención. Al centrar nuestra atención en un elemento, un coche rojo, y mirarlo directamente creamos una imagen del mismo y de su entorno en los *receptores* de la retina. El estímulo se ha convertido en una imagen en nuestra retina, una representación del objeto real. Las señales eléctricas creadas en el sistema nervioso por el impacto de la luz del entorno en los receptores, activan otras neuronas que transmiten estas señales (transducción). *Si las señales no llegan al cerebro, no hay percepción*.

La percepción es una experiencia sensorial consciente que ocurre cuando el cerebro transforma la imagen que representa al objeto en su experiencia de verlo, es decir, en el *reconocimiento* de la señal como coche rojo y no como árbol, al ser contrastado con su experiencia y ser asignado a una categoría que le da significado (cognición).

Por último, el *conocimiento* es cualquier información que el perceptor aplica en una situación y puede afectar a varias de las fases del proceso de percepción. Puede estar constituida por cosas aprendidas hace muchos años o por conocimiento adquirido en situaciones que acaban de ocurrir.

3 - PAISAJE Y PERCEPCIÓN

La percepción se encuentra totalmente vinculada a la valoración de los paisajes. Para Punter (1982) ésta es una de las fases propias de la percepción y abundantes son las investigaciones sobre percepción de paisajes y metodologías de valoración. Así para ambas nos encontramos dos grandes modos de entenderlas: de forma analítica y sintética.

En la primera, la percepción es abordada a partir del análisis de sus componentes de forma individualizada provenientes de cada uno de los sentidos y otras fuentes de sensaciones como el equilibrio, la profundidad, la cenestesia, el dolor, etc., con predominio de los aspectos visuales. Entre los factores que suelen considerarse están el análisis de la calidad visual del paisaje a partir de factores físicos y estéticos (forma, línea, color, textura); la relación de la población con sus paisajes y grado de sensibilidad; los mapas del grado de visibilidad o zonas desde donde el paisaje puede ser visto; la fragilidad o capacidad de absorción del impacto visual por un paisaje ; la forma del terreno, la vegetación y el agua se utilizan para evaluar la calidad escénica (Smardon et al. 1986). Se vinculan con metodologías de valoración indirecta en las que esos factores son valorados de forma individual. (Aguiló et al. 1993).

Las sintéticas buscan la percepción a partir de las sensaciones y sentimientos que produce el conjunto de factores proporcionados por los sentidos más la memoria y el conocimiento del receptor. Tienen una concepción holística y compleja de la percepción y están muy vinculadas a los postulados de la fenomenología de la percepción. Merleau-Ponty, M (1945 p.7) define la fenomenología de la percepción como *una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma.*

El paradigma del paisaje ha cambiado, el paisaje es el territorio percibido por las personas; para el Consejo de Europa (2013, p15 voz *landscape*) ha dejado de ser un problema técnico para ser un problema político, en el sentido de público, en el que los expertos deben facilitar experiencias, métodos, herramientas que permitan conocer las causas que suscitan una opinión sobre la ciudad o determinada escena en las personas no entrenadas para ello y cómo conseguir el entorno al que aspiran, especialmente cuando sus paisajes cotidianos son vulgares o degradados. Los ciudadanos no perciben puntos, líneas ni manchas; las personas asignan valores a los paisajes que provocan sensaciones y sentimientos cuando son percibidos y establecen *largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados.* (Lynch, 1960, p.9).

Holl, S. (1992, p.8) refiriéndose a la reacción que produce la percepción de una obra de arquitectura, paisaje a fin de cuentas, escribió: *Al unificar el primer plano, el plano medio y las vistas lejanas, la arquitectura ata la perspectiva al detalle y el material al espacio. Una experiencia cinemática de una catedral de piedra puede llevar al observador a través y por encima de ella, o incluso hacerlo retroceder fotográficamente en el tiempo, pero solo el edificio real permite que el ojo deambule libremente por entre los detalles ingeniosos; solo la arquitectura ofrece las sensaciones táctiles de la textura de la piedra y de los bancos pulidos de madera, la experiencia de la luz cambiante con el movimiento, el olor y los sonidos que resuenan en el espacio y las relaciones corporales de escala y proporción. Todas estas sensaciones se combinan en una experiencia compleja que pasa a estar articulada y a ser específica, aunque sin palabras. El edificio habla de los fenómenos perceptivos a través del silencio.*

3.1 - Perceptores

El tercero de los pilares del paisaje, conforme a la definición del Convenio Europeo del Paisaje, es la población perceptora. En principio es importante establecer una división muy clara entre tres tipos de perceptores: los denominados *expertos*, la población residente y la población transeúnte de la que el turismo suele ser dominante en número. Como decíamos en el punto anterior, el sujeto de la percepción son las personas, la población. El paisaje deja de ser cuestión de técnicos y científicos (de *expertos*) y pasa a ser cuestión de la población, formada por un conjunto plural de individuos, cuyos perfiles están siendo activamente analizados desde la sociología y cuya relación con los paisajes es muy diferente en función del género, edad, clase social, afinidades, etc., lo que genera diferentes relaciones con la escena urbana. El observador es además elemento del paisaje.

A la población, la ciudad le transmite sensaciones y sentimientos (gris, luminosa, triste, alegre, peligrosa, segura, cómoda, ruidosa, tranquila, rica, bonita, fea etc.) sin que haya una elaboración intelectual tras esa primera idea. Cuando la persona es residente en la ciudad esas sensaciones y sentimientos son resultado de relaciones más largas y como decíamos están vinculadas a recuerdos y significados, aunque constituyan paisajes cotidianos y degradados.

A los expertos les corresponde el análisis y la propuesta de acciones que mejoren la calidad de los paisajes oída la población. Y además debe hacerlo desde su propia formación curricular en equipos pluridisciplinarios pero de manera interdisciplinar.

No existen formas de abordar la percepción-valoración-caracterización que sean válidas y otras que no lo sean. La población percibe la ciudad de forma compleja, tal como es, basada en su

experiencia, *sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales* (Merleau-Ponty, *Ibid*). Sin embargo el experto debe conocer las explicaciones causales de lo percibido, ni que carezca de las herramientas necesarias para provocar la consecución de los anhelos de la población respecto de su ciudad. Los gestores de paisajes urbanos y los creadores de nuevos paisajes y/o escenas urbanas debe conocer los elementos (sistémicos y perceptuales) y las interrelaciones entre ellos que provocan sentimientos y sensaciones . Pero tan necesario es conocer el manejo de los elementos constitutivos de la percepción-carácter con detalle cómo educar la sensibilidad para sintetizarlos y expresarlos de forma discursiva y no como un mero formulario administrativo.

4 - CARACTERIZACIÓN

A partir del análisis efectuado del concepto de paisaje, dedicaremos esta segunda parte a exponer los factores naturales y/o humanos y sus interrelaciones, que hacen que las ciudades y áreas urbanas, en general, sean como son y que las percibamos como las percibimos.

Igual que podemos identificar distintos territorios, los sistemas que le dan su carácter son diferentes y responden a elementos o factores que varían de un tipo de territorio a otro. Es un error grave aplicar una misma matriz de factores a los paisajes urbanos, a los rurales y a los naturales. Interesa tener en cuenta que los elementos que lo componen y sus relaciones, que le dan el carácter, no son invariables.

Las recomendaciones del consejo de Europa (2008, p.15) establecen que la primera etapa fundamental del proceso que conduce a la acción es el conocimiento del paisaje y que ese conocimiento se basa en la identificación, caracterización y valoración de los paisajes. La caracterización es la descripción y puesta en evidencia de las características específicas de un determinado paisaje en su estado actual. Esas características representan, en cierto modo la personalidad del paisaje.

En la bibliografía inglesa, que en los últimos tiempos es una fuente muy interesante por los trabajos que se están desarrollando para los gobiernos de Inglaterra y Escocia, el glosario de LI-IEMA (2013, voz *landscape character*) define como carácter un patrón distintivo, reconocible y consistente de elementos en el paisaje que hace uno diferente del otro, en lugar de mejor o peor. En un esquema, de referencia del LCA (Landscape Character Assesment) que reproducimos a continuación, TUDOR, Ch, (2014) recoge los elementos constitutivos del paisaje en general dividiéndolas en tres grandes grupos: naturales, socio-culturales y estético-perceptuales.

Tanto estos trabajos como otros que se han desarrollado sobre caracterización de los paisajes, como por ejemplo la propia definición contenida en la legislación valenciana, no encajan con claridad con la ciudad como un paisaje más a caracterizar. De entre los trabajos específicos que se han desarrollado, debemos citar:



Fig. 8: What is landscape?¹⁹³

El Hillingdon Townscape Character Study (2013), muy interesante caracterización del barrio londinense de Hillingdon; el Twonscape Character Assessment dentro del Hampshire Integrated Character Assessment (2010), ambicioso proyecto del condado de Hampshire, que abarca los paisajes no urbanos y marinos y la evaluación del carácter de cada una de sus ciudades y cuyos trabajos han abordado la redacción de un Manual of Streets (2010) referido a escena urbana y otros cuyo análisis excede la intención y extensión de este artículo. Desde otro punto de vista cultural y geográfico merece la pena nombrar la consideración de los factores socio-culturales realizadas por la universidad de Montreal para Quebec

¹⁹³ TUDOR, Ch, (2014) p. 9

A partir de la consideración de las metodologías usadas en los casos citados, y de la experiencia en la gestión de paisaje en la Comunidad Valenciana se propone en este capítulo una metodología para la caracterización de los paisajes urbanos¹⁹⁴.

A los factores constitutivos del sistema ciudad los denominaremos sistémicos en tanto que las ciudades son sistemas con elementos de muy distinta naturaleza. Los perceptuales, los analizaremos bajo cuatro epígrafes diferentes correspondientes a las escalas expuestas con anterioridad: paisajes globales, paisajes del asentamiento urbano, escena urbana y paisajes periurbanos

4.1 - Caracterización de los factores sistémicos

El objetivo de la caracterización es identificar las condiciones que garanticen la integración ecológica, económica, cultural y social de una actuación urbana en el contexto territorial sobre el que se asienta. Es una herramienta de análisis técnico y científico de la ciudad y las áreas urbanas que debe ser abordado desde posiciones sistémicas, en las que las interrelaciones entre los factores constitutivos son incluso más importantes que estos mismos.

4.2 - Factores de integración territorial y medioambiental

En primer lugar nos referiremos a los elementos de relación con el entorno, lo que Fariña (2015) denomina *relación con los ecosistemas del entorno* y Rueda (2012) *contexto*. Se trata de identificar los elementos que se comparten con el entorno y cuya afección por algún tipo de acción sería mutua.

- a) Medio físico (fisiografía, geomorfología, suelo, agua, vegetación, fauna, estructura territorial, unidades de paisaje y cualquier otra característica que se considere conveniente por la realidad en que se sitúa) (véase Aguiló et al., 1993).
- b) Ocupación de suelo; relación entre la demanda de suelo destinado a usos urbanos y la pérdida de espacios naturales y/o suelos productivos primarios; su coherencia con la estructura urbana existente; efectos sobre la estructura parcelaria y el patrón de asentamiento de las edificaciones.
- c) Incidencia sobre la cobertura vegetal, la biodiversidad y los suelos.

¹⁹⁴ Elaboración propia a partir del material docente preparado para el curso Urbanismo Sostenible (2013-2016) del Instituto Valenciano de Administraciones Públicas. Generalitat Valenciana (inédito). Propuesta apoyada en AGUILÓ et al. (1993), MATA, R. (2003), RUEDA, S. (2012), FARIÑA, J. (20015)

- d) Consumo y disponibilidad de recursos metabólicos (hídricos, energéticos, materiales para la construcción, producción de alimentos) y de la capacidad de reciclado de residuos sólidos y depuración de efluentes.
- e) Efectos sobre el cambio climático, en un doble sentido: la mitigación de sus efectos o capacidad de adaptación a nuevos escenarios neutros en carbono y su resiliencia o capacidad de adaptación a nuevos escenarios (inundaciones, disminución de recursos hídricos, aumento de temperatura).
- f) Emisión de contaminantes en relación con la capacidad de la atmósfera para dispersarlos; de las condiciones acústicas, lumínicas y electromagnéticas; población expuesta a niveles no permitidos por la legislación.
- g) Incidencia sobre la Infraestructura Verde¹⁹⁵ y los paisaje circundantes.

4.3 - Factores socio-culturales

El segundo bloque se refiere al conjunto de elementos o factores que conviene siempre conocer porque se refieren a los seres humanos que, en ocasiones, pueden ser los más débiles y manipulables. Son los socio-culturales. Sin carácter cerrado, proponemos:

- a) Población: Composición de la población conforme a perfiles de edad y sexo, maternidad/paternidad; nivel de ocupación por sectores y renta media; hábitos de vida; patrones de consumo.
- b) Sociales: nivel de inclusión social respecto de edad, sexo, origen étnico, discapacidad, etc; acceso a la vivienda y a los equipamientos.
- c) Culturales: históricos; culturales; simbólicos; patrones culturales de la población.

4.4 - Factores impulsores de cambios (poderes)

El siguiente grupo el que afecta a los que Consejo de Europa (2013, p.21) denomina *Driving forces, pressures, changes*. Las considera fuerzas, generalmente de origen humano, con el potencial de provocar, directa o indirectamente, un cambio a peor, es decir la degradación del paisaje. El análisis de estas fuerzas motrices debe dirigirse a la identificación de las fuerzas y presiones que contribuyen a los objetivos de calidad del paisaje, a los que no tienen efectos sobre ellas y las que las contrarrestan.

¹⁹⁵ La infraestructura verde es una malla territorial estructurante de la ordenación del territorio compuesta por los espacios de interés medioambiental, cultural y paisajístico articulados por conectores biológicos y funcionales

Desde el punto de vista de los paisajes de las áreas urbanas se proponen sin carácter cerrado los siguientes:

- a) Políticos: políticas, programas y proyectos en materia de paisaje y que afecten a las *fuerzas motrices* (driving forces) que puedan producir cambios significativos en los patrones de los paisajes o su percepción, o favorecer la consecución de los objetivos de calidad paisajística.
- b) Económicos. Más que los datos macroeconómicos, o incluso los generales del municipio interesa conocer el funcionamiento del sector inmobiliario. Perfil de las empresas, volumen de obra anual diferenciando por usos y tipos, superficie urbanizada, etc. A efectos paisajísticos interesa definir los patrones de consumo inmobiliario (cual es y cómo se accede al producto, qué elementos se está dispuesto a pagar, modas, referentes), de producción (auto promoción, pequeña promoción, promoción vinculada a operación de suelo) y de comercialización (directa, operadores locales, promoción a nivel regional, nacional o internacional).
- c) Legislativos: La legislación puede entenderse en ocasiones como herramienta del poder económico y por tanto factor importante en la caracterización de los territorios urbanos, especialmente la medioambiental, la urbanística y del derecho de propiedad, la del paisaje y las relativas a la gestión y gobernanza del territorio y las áreas urbanas.
- d) Planes y proyectos: es un apéndice de los anteriores. Se trata de conocer los planes de ordenación del territorio, urbanismo y paisaje, los proyectos de infraestructuras.

4.5 - Factores de la materialidad urbana

Por últimos el grupo de factores que afectan a la materialidad de la ciudad y las áreas urbanas, lo que es decir casi tanto como a su propio ser y existir, Se adopta la categorización transversal de las Directrices del Consejo de Europa (2008, p.17) cuando dice: *el paisaje se caracteriza por las interrelaciones entre varios dominios (físico, funcional, simbólico, cultural e histórico, etc.)*

- a) Físicos: densidad y ocupación de suelo, gasto energético y emisión de contaminantes vinculado a cada unidad morfológica; masa crítica de población en relación a dotación de servicios públicos de transporte, sanidad, salud, etc. a costes asumibles; proximidad para evaluar la comunicación a pie entre las

distintas partes de la ciudad.

- b) Funcionales: movilidad por medios no motorizados, vehículos particulares y transporte público; complejidad en los usos urbanos que permiten interrelaciones inclusivas; identificación de núcleos monofuncionales con patrones excluyentes.
- c) Formales: todos aquellos que dan cuerpo a las áreas urbanas y, consiguientemente permiten su percepción. Se tratan a continuación para cada uno de los tres tipos de paisajes urbanos identificados en la parte primera de este artículo.

5 - CARACTERIZACIÓN PERCEPUAL

La caracterización perceptual pretende identificar aquellos elementos cuyas formas percibimos para un tratamiento técnico o científico de las causas que provocan en la población perceptora determinados sentimientos y/o sensaciones (miedo, soledad, alegría, tranquilidad, nostalgia, placer, etc). Los elementos significativos percibidos que permiten identificar un espacio determinado difieren según correspondan a una situación u otra a causa de la escala de percepción y de los elementos presentes, fundamentalmente.

5.1 - Paisaje Global

La caracterización a escala global va encaminada a la identificación de los paisajes (unidades de paisaje, tipos, áreas, etc.), por lo que viene dada fundamentalmente por factores sistémicos. El paisaje global es percibido en pocas ocasiones de forma directa, se suele llegar a él mediante fotografía y análisis temáticos derivados de ella. Su percepción resulta de la aprehensión parcial y sucesiva del área urbana. La caracterización necesaria para la identificación de los paisajes se basa en el estudio de las escalas que hemos denominado del asentamiento e intraurbano, que trataremos a continuación. Sus límites suelen coincidir con los de la morfología urbana, siendo conveniente en ocasiones identificarlos con los límites de barrios por el carácter identitario que le reconoce la población. Raramente coinciden con ejes de calles u otros elementos geográficos, dado que desde la escala de la escena urbana los espacios públicos han sido proyectados y construidos como un todo y así son percibidos. La delimitación e identificación de los paisajes urbanos, al igual que el resto, suelen ser franjas o espacios de confluencia más que líneas geométricamente consideradas.

5.2 - Paisaje del Asentamiento Urbano

Del paisaje exterior interesa mucho más la caracterización sistémica y especialmente el primer paquete al que hemos denominado de relación con los ecosistemas del entorno. Respecto de la caracterización perceptual interesa identificar para su posterior valoración:

- a) Los principales puntos de percepción del asentamiento urbano en conjunto y su implantación en el territorio (carreteras, recorridos, vías pecuarias, puntos de percepción o “miradores”, puntos de concentración de la población, etc.
- b) Estimación cuantitativa y cualitativa del número de observadores (número, procedencia y duración de la observación).
- c) Descripción de los factores que afectan a la percepción visual: distancia, ángulo y escala y composición del asentamiento urbano en su entorno territorial.
- d) La intensidad de la percepción sensorial desde los puntos de percepción: mapas de visibilidad, mapas acústicos, mapas olfatométricos.
- e) El perfil, las condiciones de borde, y la composición interna o relación de volúmenes, colores y formas de lo edificado y la de éste con su entorno desde los principales puntos de percepción, especialmente los accesos al núcleo consolidado.
- f) Los sonidos, olores y sensaciones táctiles o de cualquier otro tipo.
- g) Los elementos que distorsionan el carácter del lugar o su percepción.

5.3 - Paisaje Intraurbano y Escena Urbana

A la hora de caracterizar a estas escalas es difícil separar uno de otro. Ambos corresponden al espacio construido en el que transcurre la vida de la ciudad. Su materialidad la proporciona la morfología urbana, la relación entre las formas de los volúmenes construidos y las del espacio público, sus colores y texturas, su arquitectura; el entramado de tipos y relaciones de espacios públicos que dejan los edificios (los tejidos). También los árboles tienen capacidad de materializar el espacio libre. Todos estos elementos son fijos en la escena; no sólo no se desplazan sino que su período de renovación es largo. Dan estabilidad al perceptor y le permiten configurar el mapa mental de la ciudad (Lynch, 1960. caps 3 y 4.).

Pero la escena urbana es mucho más que eso; se suele decir que la ciudad está viva y la escena urbana se percibe en continuo cambio. Son los elementos móviles, vehículos, animales y

peatones, y los variables, los que son objeto de modificación y cambio con relativa frecuencia (actividad de las plantas bajas y sus relaciones con el espacio público, publicidad, mobiliario urbano, jardinería. Aportan buena parte de nuestra percepción sonora y de la sensación de seguridad o miedo.

El clima y las condiciones atmosféricas nos la hacen percibir de una forma determinada en cada momento. Al igual que ocurre con la catedral de Rouen en la famosa serie pintada por Monet, la escena urbana es diferente de en función de la luz, de la humedad, de la temperatura, de los meteoros atmosféricos (lluvia, nieve, viento, niebla)

Las escenas responden a *patrones* determinados por la forma urbana, es decir, por el sistema o tejido del que forman parte. Los tejidos son el conjunto resultante del tipo edificatorio -definido por el uso, la parcela, y la situación de la edificación en esta- y su relación con la red de espacios públicos locales. Son tejidos clásicos Centros Históricos, Ensanche, Manzana Compacta, Manzana con Edificación abierta, Unifamiliares, Tejidos Productivos (Industrial, terciario),

Los sistemas están integrados por un conjunto de elementos de las redes de infraestructuras, espacios libres, equipamientos y servicios públicos que se relacionan entre sí con la finalidad de dar un servicio integral a la población. Son sistemas clásicos en nuestras ciudades el Sistema Viario, el Sistema de Espacios Libres y Zonas Verdes, el Sistema de Equipamientos, Sistemas de Transporte.

En general las Unidades de Paisaje coinciden con los Tejidos y Sistemas; en grandes ciudades puede estar justificada la delimitación de las Unidades de Paisaje coincidentes con los barrios en los que los vínculos personales sociales e históricos son los auténticos definidores del carácter.

Son elementos caracterizadores de los tejidos:

- a) Morfología del Espacio Público: Planta, Sección, Materialización del Perímetro, Orografía.
- b) Tipo/s Edificatorio/s: Uso, Tipo, Parcela, Situación del edificio en parcela, Volumen o número de plantas.
- c) Fachadas: Color¹⁹⁶, Ritmo (determinado por el ancho de fachada), Composición, Textura entendiendo por tal la presencia o no de cuerpos volados y la propia de los materiales de cerramiento.

¹⁹⁶ Véase los trabajos de GARCÍA, A. (2012) y SERRA, J. (2010).

Son factores propios de la caracterización de los elementos variables, móviles e inmateriales, los siguientes:

- a) Jardinería: morfología, especies, porte / edad, color, ciclo anual.
- b) Plantas Bajas: uso dominante, cartelería, relación con el espacio público (ocupación con mesas , expositores, etc).
- c) Peatones: volumen, uso exclusivo del espacio público
- d) Mobiliario Urbano: tipo de pavimento: material, color y textura; tipo de luminarias: diseño, color de luz, nivel de luminosidad; tipo y elementos de mobiliario: diseño, materiales. tipo y elementos de juegos infantiles.
- e) Vehículos: tipo (motorizado, no motorizado), volumen de tráfico, velocidad y ruido, aparcamiento en superficie, tráfico pesado.
- f) Elementos Inmateriales: clima: temperatura, humedad, régimen de lluvias, soleamiento, color del cielo, calidad del aire.

5.4 - Paisaje Periurbano

Los límites de la ciudad han dejado de ser concretos y han pasado a ser un gradiente de coronas que van ocupando territorio no transformado y desplazando usos agrícolas. Son zonas desestructuradas que absorbieron los flujos migratorios de los años sesenta, primero, con barrios de vivienda sometida a protección pública de media y alta densidad y que en la más reciente época de inflación inmobiliaria han supuesto una reserva de suelo con un precio menor que han permitido la generalización de la vivienda unifamiliar aislada, pareada o en hilera demandada por una sociedad que aspira a una vida en-contacto-con la naturaleza, aunque a veces parece más que se trate de una aspiración a vivir-en contra-de ella. Siguiendo los ejes de conexión con el centro de la ciudad han surgido polígonos industriales, se han asentado centros terciarios e instalaciones que sirven al continuo urbano generado.

Esta progresiva implantación de usos urbanos en entornos cada vez más distantes del núcleo central, conviviendo con usos rurales que han persistido (rururbanos) y con otros poco deseados o expulsados de la ciudad consolidada ha sido posible gracias al desarrollo de la tenencia y uso del vehículo privado, del incremento de la capacidad de las vías de circulación y de la oferta de un suelo cuyo precio es inversamente proporcional a la distancia al centro. Todo ello con la contraprestación de una infradotación de servicios urbanísticos (infraestructuras) y de equipamientos para esos nuevos asentamientos; de un coste medioambiental en pérdida de suelo, incremento del consumo de energía y otros recursos y emisión de residuos y

contaminantes; y de una generalizada pérdida de calidad paisajística. Son las denominadas áreas suburbanas.

En virtud del sistema de ciudades del que forma parte, se han solapado con fenómenos paralelos de ciudades vecinas de mayor o menor entidad y dinamismo económico y han absorbido asentamientos netamente rurales formando grandes áreas metropolitanas con un modelo muy diferente al de la clásica ciudad amurallada con su posterior ensanche, y en el que la población mantiene un variado espectro de relaciones tanto con el medio físico sobre el que se asentaron como con la ciudad origen.

Este fenómeno también se produce con dinámicas muy semejantes en territorios de alto valor natural colindantes con ciudades, como es el caso del litoral mediterráneo.

El concepto de “paisaje” periurbano se refiere a estos territorios periféricos y desestructurados de la ciudad en los que se ha producido un desplazamiento de buena parte de los usos rurales o de transformación de espacios con altos valores naturales para implantar otros de naturaleza urbana a los que nos acabamos de referir.

Son elementos definidores del carácter de los espacios periurbanos:

- a) Los elementos de la caracterización sistémica y especialmente los descritos en el apartado dedicado a las *driving forces*, por tratarse de áreas sujetas a presiones de naturaleza urbana y económica en general, y a las interrelaciones entre los factores constitutivos.
- b) Asentamientos urbanos: tanto los urbanos de baja densidad: Residenciales unifamiliares y productivos como los suburbanos: residenciales e industriales.
- c) Accesos, como recorridos para la percepción
- d) Instalaciones singulares: Infraestructuras: viarias, ferroviarias, portuarias, aeroportuarias, energéticas, de tratamiento de residuos, etc.; actividades molestas; centros comerciales; centros de ocio; centros de negocios.
- e) Espacios rurales: Usos agropecuarios, forestales y pesqueros; asentamientos tradicionales; asentamientos de naturaleza urbana.
- f) Espacios naturales

Como conclusión a esta segunda parte cabría remarcar que la matriz de elementos y relaciones que caracterizan un paisaje no es polivalente, sino que debe surgir de la identidad de cada paisaje y que la caracterización es una descripción cualitativa que debe ahondar en las relaciones causales, especialmente entre los factores perceptivos y sistémicos.

6 - BIBLIOGRAFIA

- Aguiló et al. 1993. *Guía para la elaboración de estudios del medio físico*. Monografías Secretaria de Estado para las Políticas del Agua y el Medio Ambiente. Ministerio de Medio Ambiente
- Allies and Morrison Urban Practitioners "Hillingdon Townscape Character Study". Final Report. 2013.
- Antrop, M (2013). "A brief history of landscape research" en HOWARD, P., THOMPSON, I. & WATERTON, E. (eds) (2013): *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York
- Bell, S (1994). "Visual Landscape Design Training Manual". B.C. Ministry of Forests and the British Forestry Commission, Canada-British Columbia Partnership. pag. 5
- Bunge, Mario (1999). *Diccionario de Filosofía*. Ed. S.XXI. Madrid
- Collado, V. y Gómez-Pardo, S. (2007). "Landscape legal framework of the Valencian community", en *Landscape quality objectives: from theory to practice. European spatial planning and landscape*, Nº 84, Council of Europe Publishing, 2007. (pp. 231-245)
- Collado, Vicente. 2007. "Caracterización de los Paisajes". Conferencia en el curso Instrumentos de Paisaje. COACV. Valencia. Inédito.
- Communities and Local Government. Department for Transport. 2007. *Manual for Streets*. London: Thomas telford.
- Consejo de Europa (2000). "Convenio Europeo del Paisaje". Consejo de Europa. Florencia 20 de octubre de 2000. Texto oficial en BOE nº31 de 3 de febrero de 2008, p. 6259-6263
- Consejo de Europa (2006). "Cemat Glossary of Key Expressions Used in Spatial Development Policies in Europe". European Conference Of Ministers Responsible For Spatial/Regional Planning (Cemat)
- Consejo de Europa (2008). "Recomendación CM/Rec (2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje" Adoptada por el Comité de Ministros el 6 de febrero de 2008, durante su 1017ª reunión
- Consejo de Europa (2013). "The Glossary of the Council of Europe Information System of the European Landscape Convention" L6. (CEP-CDCPP2013).
- Fariña, J. (2012). *Medidas para la mitigación y la adaptación al cambio climático en el planeamiento urbano*. FEMP. Madrid
- García, A., Llopis, J., Torres, A., y Villaplana, R. (2012). *El Color de Valencia. El centro histórico*. Universidad Politécnica de Valencia, Ayuntamiento de Valencia y Generalitat Valenciana. Valencia
- Goldstein, E. B. (2011). *Sensación y Percepción*. Ed. Cengage Learning. 8ª edición
- Grupo Aduar (2001). *Diccionario de Geografía Urbana, Urbanismo y Ordenación del Territorio*, Ed. Ariel, Barcelona. Grupo Aduar está compuesto por Florencio Zoido, Sofía de la Vega, Guillermo Morales, Rafael Mas y Rubén Lois.
- Hallet, C et al. (1996). "L'Etat de l'Environnement Wallon"
- Hampshire County Council "Companion Document to Manual for Streets". . Adopted April 2010 www.hants.gov.uk

- Hampshire County Council. 2010. "Hampshire Integrated Character Assessment. Landscape, townscape and seascape assessment for Hampshire." <https://www.hants.gov.uk/landplanningandenvironment/environment/landscape/integratedcharacterassessment>
- Holl, S. (1992). "Questions of Perception. Phenomenology of Architecture", "Phenomenal Zones" y "Archet ypal Experiences of Architecture" fueron escritos en 1992-1993 y publicados en el número especial Questions of Perception de la revista a+u, 1994. Reimpreso en Questions of Perception. Phenomenology of Architecture, William Stout Publishers/a+u Publishing, San Francisco/Tokio, 2006, págs. 39-135. Consultada la versión Kindle en castellano *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Gustavo Gili 2011.
- LI-IEMA, 2013. *Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment*. Landscape Institute & Institute of Enviromental Management & Assessment. Routledge. Taylor & Francis Group. 3rd Edition
- Lynch, K. (1960): *The image of the city*. The MIT Press. Cambridge (Massachusetts). Versión castellana *La imagen de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona
- Maderuelo, J. (2007). *El paisaje: génesis de un concepto*. Ed. Abada. Madrid.
- Marcotullio, P. J. and Boyle G., eds. (2003). "Defining an Ecosystem Approach to Urban Management and Policy Development". Cap 3. "A Brief History of Ecosystem Approaches to Understanding Urban Dynamics" 3.1. "The city as a system". UNU/IAS Report. United Nations University. Institute of Advanced Studies (UNU/IAS).
- Mata Olmo, R. 2003. "Paisajes españoles. Cuestiones sobre su conocimiento. Caracterización e identificación." En *Paisaje y Ordenación del Territorio*, Junta de Andalucía y Fundación Duques de Soria, pp. 33-46
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* Ed. Galimard. Traducción al castellano de Ed. Planeta-De Agostini, 1993
- Moya, M.J (2011). *Fenomenología del paisaje urbano*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid
- Norberg-Schultz, Ch. *Architettura Occidentale. Architettura come storia di forme significative*. Gruppo Editoriale Electa. Milano, 1979. Traducción al castellano Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Pallasmaa (1996). *Los ojos de la piel* Ed Gustavo Gili. Barcelona
- Rueda, S. (2012). *Guía Metodológica para los sistemas de auditoría, certificación o acreditación de la calidad y sostenibilidad en el medio urbano*. Ministerio de Fomento. Madrid
- Serra, J. (2010). "La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones". Tesis doctoral con mención europea dirigida por la catedrática Ángela García Codoñer, defendida en la Universidad Politécnica de Valencia en 2010 y galardonada con premio extraordinario en 2012.
- Tudor, Ch. 2014. An approach to Landscape Character Assesment. Natural England.
- Zoido, Florencio (2010): "Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico" En DELGADO, C.: "X Coloquio y Jornadas de Campo de Geografía Urbana. Espacios y Paisajes Urbanos. Reflexionar su presente para proyectar su futuro". Universidad de Cantabria

A CIDADE COMO PAISAGEM. AS GALERÍAS DA MARINHA. A CORUNHA

Xosé L. Martínez Suárez, Cándido López González, Xosé M. Vázquez Mosquera,

Cristina García Fontán y Alfonso Díaz Revilla

Resumen: Trátase de evidenciar a construción dunha paisaxe urbana residencial cunha forte identidade.

A Galerías da Mariña, construídas entre 1865 e 1920, simbolizan o espírito da burguesía industrial e comercial na fronte da bahía asumindo o rol simbólico de referente urbano na Galicia decimonónica.

A utilización dun elemento (a galería) tomado da arquitectura popular e elevado a protagonista exclusivo da fronte urbana constitúe unha das páxinas máis significativas da historia da arquitectura.

Ao protagonismo da burguesía crea o escenario en que se desenvolve a capacitación dos artesanos da pedra e da madeira coa incorporación por parte dos arquitectos dun novo tema urbano alieo ao mundo da academia e das Escolas de Arquitectura.

Palabras Chave: Galerías; Burguesía; Identidad Urbana.

TOWN AS A LANDSCAPE.

THE GALERÍAS DA MARIÑA. A CORUÑA

Xosé L. Martínez Suárez, Cándido López González, Xosé M. Vázquez Mosquera,

Cristina García Fontán y Alfonso Díaz Revilla

Abstract: This evidence the construction of an urban residential landscape with a strong identity. The Galleries da Mariña, built between 1865 and 1920, symbolized the spirit of the industrial and commercial bourgeoisie on the bay's frontage, assuming the symbolic role of an urban reference in nineteenth-century Galicia.

The use of an element (the gallery) taken from popular architecture and elevated to the exclusive protagonist of the urban frontage constitutes a nail of the most significant features of the history of architecture.

The bourgeoisie protagonism creates the scenario in which the training of stone and wood craftsmen is developed with the incorporation by the architects of a new urban theme to the world of academia and the Schools of Architecture.

Keywords: Galleries; Bourgeoisie; Urban Identity.

A CIDADE COMO PAISAGEM.

AS GALERÍAS DA MARINHA. A CORUNHA

Xosé L. Martínez Suárez, Cándido López González, Xosé M. Vázquez Mosquera,

Cristina García Fontán y Alfonso Díaz Revilla

1 - INTRODUCCIÓN

Cada cidade ten a súa propia historia.

Cada cidade labra a súa personalidade nun espacio único, preciso, que fai dela un feito cultural irrepetible. En determinadas ocasións, só en casos excepcionais, o resultado devén nunha auténtica obra de arte: a Florencia renacentista, a Roma dos Papas, a Lisboa do iluminismo, o Santiago barroco, o Edimburgo da burguesía escocesa, ou o París decimonónico, servirán de continuas referencias e inevitables citas para amosarnos non só os xa de seu magníficos aspectos formais e epidérmicos do artefacto urbano, senón a súa propia “individualidade”, case deberíamos dicir “personalidade” (Unwin, 1909).

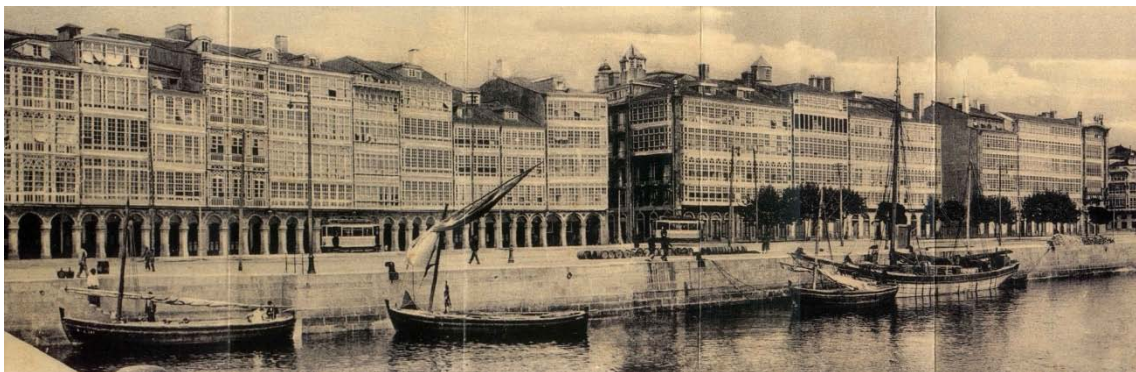


Fig. 1

É dende este enfoque amplo á hora de analizar o fenómeno urbano onde emerxe con naturalidade a dimensión política e colectiva do proceso de construción da cidade. Un proceso no que as individualidades semellan converterse en intérpretes privilexiados dun guión preestablecido pero oculto, ao que fan emerxer ante as iniciativas e demandas dun corpo social que se move, non sen dúbidas nin conflitos, nunha dirección na que a búsqueda da beleza e da perfección se presentan ante os nosos ollos como obxectivos humanamente alcanzables.

As secuencias espaciais que gravitan en torno ao Duomo, desde as prazas conventuais da Anunziata ou da Santa Croce ata a Piazza da Signoria, desde a rúa dos Uffizi ao Ponte Vecchio camiño do Palazzo Pitti e dos xardíns de Boboli, todo parece conxurarse a modo dunha constelación de estrelas que xiran ao redor da cúpula Brunelleschiana, símbolo e referente último da República de Florencia.

E qué dicir da Roma do Cinquecento e do Seicento na que os miles de peregrinos se sentirían abducidos polas longas e rectas avenidas abertas polos Papas desde a Porta do Pópolo ou desde a porta Pia, pola Via Babuino cara Piazza de Spagna, pola Strada Felice ou pola Via Giulia, ..., cara as Igrexas da Trinitá, de Santa Maria Maggiore, de San Juan de Letrán, ..., para rematar hincados de xeonllos fronte ao gran espectáculo da Piazza de San Pedro, centro do mundo cristián, lugar do sagrado no que a Igrexa, materializada en símbolo, rodea e abraza entre os grandes pórticos Berninianos á moitedume de crentes que buscan na cidade sagrada a comunión e o sentido de pertencenza á fé católica.

A Lisboa Pombalina reconstruída na súa traza coa fría racionalidade da retícula renacentista, debuxada en todas e cada unha das súas pezas como se dun mecano se tratara, deseñadas portas e fiestras, zocalos e cornixas, impostas, voados e barandiñas, nen sequera as vellas rúas dos Ourives do ouro, dos Escudeiros, dos Douradores ou a rúa Nova dos Ferros, poderán resistirse aos novos dictados do “pensamento único” do absolutismo barroco, que erguendose sobre a fatalidade dos desastres naturais reivindica o trunfo da razón o que non impide (e aquí está a súa capacidade de integración de dous mundos ata entón contrapostos) que, sen embargo, non poida permanecer alleo á natureza que se fai presente na chamada do Tejo que coa súa continua e cambiante imaxe convertirase no espazo de referencia, nun amplo escenario no que o conxunto urbano serve para mostrar unha nova relación coa paisaxe e co río a través do excepcional decorado da Praca do Comercio convertidos ambos (natureza e artificio) nos leiv motiv da moderna monumentalidade.

O Edimburgo dezaoitesco que se re-inventa, que se re-crea nun novo lugar sobre a liña de cresta da colina ao Norte do Loch, separándose, distanciándose o suficiente para permitir non

só o nacemento dunha “New town” no propio senso da verba, senon e sobre todo, para establecer unha relación nova, revolucionaria entre o “old” e o “new”, entre o vello e o novo Edimburgo na que o gran baleiro da antiga canle do río Loch, convertido en Princess Gardens pasa a ser o espazo por excelencia da modernidade a través do que a propia cidade se mostra a si mesma como espectáculo visible, perceptible, disfrutable na súa totalidade dende unha das súas partes.

Santiago, fin e comezo. Levantado entre montes e ríos, lugar de brétemas e choivas que dilúen os límites entre o pagano e o cristián, entre a herexía e a verdade revelada, envolvéndoos nas brumas da historia. Unha historia interesada, que non por ser unha invención fantástica deixa de ser menos real... como a cidade mesma. Cidade nacida sobre a morte, enxendrada sobre o sempre sagrado leito de pedra dun sepulcro, na que se dan cita nun frenético aquelarre dunha noite máxica os intereses (as ambicións) mais bastardos do poder terreo coa inevitable relixiosidade dunha sociedade que busca no “campus stellae” do finisterrae atlántico o lugar sagrado desde onde alcanzar o sendeiro das estrelas. Cidade construída en mil anos de historia que se foi erguendo cara os ceos, pedra a pedra, sillar a sillar, desafiando día a día todas as leis da gravidade nunhas torres máxicas que aparecen e se esvaen ante os ollos do peregrino, que avanzando entre montes e rueiros cre ver, por fin, ¿o remate?, ¿o inicio?, dun camiño que o aproximará definitivamente ao encontro consigo mesmo. Santiago, espazo no que se dan cita a orde sagrada e a orde profana da sociedade terrea: unha orde profana sumisamente aplastada contra o chan granítico ao longo da rua dos Francos, da rúa Nova, da rúa do Vilar, onde as antigas casas góticas se erguían unha tras outra, en ringleiras interminables, convertidas elas mesmas en capelas do profano que delimitando un espazo exterior que a modo de longas naves abertas baixo o ceo serve de pórtico de entrada ao “locus sancti” no que a orde do sagrado se eleva por riba das nosas cabezas facendo gravitar a trinta metros de altura, toneladas de pedras nun milagre que día a día se repite e acrecenta por mor dunha fé milenaria.

En fin, París, a capital: Aberta a golpe de cirurxía sobre o corpo exhausto da cidade gótica. Exhausto pero vivo, onde a multitude bule nas estreitas ruas e serpenteantes calexós nos que a vida se volve espesa, densa, irrespirable. Abrir en canal grandes “boulevards”, enormes “avenues”, derrubar miles de vivendas, expulsar a miles de persoas cara a periferia nunha das operacións de cirurxía urbanística mais violenta e brutal da historia das cidades europeas, só é posible realizala cunha man firme á que non lle temble o pulso no proceso. Amplos bulevares, espaciaosas prazas, xenerosas beirarúas nas que se alinean millóns de árbores que acompañan a unha “foule” na que os ociosos “flâneurs” encontran nun ordenado espazo público o lugar da liberdade, do placer, do imprevisto, do casual, nunha palabra o espazo da modernidade

burguesa. Espacio aberto ao contacto, ao roce, ao continuo movemento cara ningures. É un espacio no que a luz apreixada durante séculos nas estreitas ruas do París medieval reflexase libre nas fachadas da nova e ampla rede viaria, xogando a ocultarse tralos delicados visillos das portas-ventás dos amplos salós burgueses, penetrando no máis íntimo de gabinetes e dormitorios, introducíndose tralas grandes vidrieiras dos escaparates e sinalando cos seus destellos os novos fetiche do consumo, parpadeando entre o follaxe da arboreda, rebotando na flamante beirarúa, reflexándose nas douradas cúpulas que rematan os edificios das esquinas. Unha cidade na que as formas se dilúen nas cores dos impresionistas, que se pulveriza na poética puntillista, que se fragmenta e disloca na abstracción dos primeiros anos do XX, enfin que se retorce na exasperación expresionista: Unha cidade na que é posible tal variedade de expresións de forma simultánea, que é capaz de desencadenar no seu seo tal diversidade de manifestacións culturais e artísticas, é a cidade na que todas as cidades se miran e queren verse reflexadas. Nas súas “avenues” e “boulevards”, nas grandes vías, nos parques, paseos e “promenades”, nos seus kioskos, columnas anunciadoras, nas súas terrazas e cafés dende os que poder contemplar o gran espectáculo no que se ten convertido o espacio público...un espectáculo aberto, sen guión preestablecido, no que as eclécticas arquitecturas das “maisons á rapport”, dos grandes equipamentos, dos teatros, bibliotecas, estacións de ferrocarril, grandes almacéns... das filigranas sensuais do Art-Nouveau nas bocas do metro, nas barandas e farolas, no mobiliario urbano... serven de decorado á unha sociedade cosmopolita que se percibe a si mesma como paradigma da liberdade e do progreso.

Houbo tamén un tempo no que o espacio sobre o que se emplaza a cidade da Coruña foi lugar de experiencias urbanas que fixeron posible a construción dunha paisaxe clara, única, excepcional, irrepetible.

Foron os anos nos que a cidade fronteira, a cidade fortaleza rodeada de foxos e baluartes, herdeira dunha visión absolutista e imperial, de imperio fracasado, e polo tanto construída coa forza das armas deixa paso a unha concepción aberta do espacio urbano e da urbanidade, na que os valores culturais derruban as barreiras mentais que se foran levantando tras séculos de despotismo baseado na ameaza e no temor.

O século XIX coruñés, e máis concretamente a súa segunda metade é o tempo no que emerge un modelo de cidade que pasa pola posta en valor da recuperación da identidade negada tralos lenzos e baluartes da cidade amurallada. Identidade, celosamente gardada no “arrabalde” da Pescadería por mariñeiros, cordeiros, canteiros, carpinteiros de ribeira, panadeiros...grupos sociais excluídos da “Cidade” por antonomaxia, que, liderados por unha burguesía comercial

nacida ao calor do porto e do comercio ultramarino, que non coñece de horizontes nen limites esixe o derrubo daquelas “*sombrias murallas que só poden servir de baluarte ao despotismo*”.

Mentras na cidade de Santiago as ruas Nova e do Vilar naceron como lugar de paso e camiño obrigado cara o lugar do sagrado convertido en centro relixioso e político, rúas impensables á marxe do feito urbano da civitates e polo tanto deudoras *ad aeternum* da lenda do sagrado, na Coruña os vellos camiños dibuxados sobre as dunas do areal, das que hoxe toman a súa forma sinuosa e ondulante as ruas Real e Ancha de San Andrés, foron dende sempre espazos ocupados por pescadores e mariñeiros que se apretuxaban en humildes casiñas ao longo dunha estreita franxa de apenas 150 metros de anchura, que se convertería no transcurrir do século XIX no centro político e económico da cidade, lugar do poder e ámbito de residencia dunha clase social, a burguesía, que soubo interpretar de forma maxistral o “*genius loci*”.

E un dos artífices do proceso de construción desta nova cidade aberta, será Juan de Círraga y Fernández de la Bastida que arribará á Coruña nos últimos días do mes de novembro de 1863 co obxecto de tomar posesión do cargo de Arquitecto Municipal nun acto que terá lugar o primeiro de decembro do mesmo ano.

Tempos nos que as cidades, e por ende, o “espacio urbano” existente deven fundamental, nunha dinámica á que non é alleo o inicio dun lento, pero dende entón xa imparable, proceso de concentración da poboación nun número limitado de núcleos. De aí o especial protagonismo que comezan a adquirir os Concellos en aspectos referidos á definición e deseño do espazo público: neste proceso de delimitación do público fronte ao dereito sagrado e inviolable do privado co trazado preciso de *alineamentos e rasantes* precisaránse cadros técnicos cualificados, profesionais imparciais poseedores dun bagaxe científico que serva de aval e garantía na defensa do colectivo ante a inevitable confrontación cunha visión caracterizada polo predominio dos intereses privados sobre o público.

Desta misión é consciente Juan de Círraga cando ao ano da súa toma de posesión, e polo tanto bon coñecedor xa dos déficits existentes nas prácticas utilizadas pola administración municipal coruñesa, traballará arreo en modificar o xeito de funcionamento dominante, apostando por dotar ao Concello do instrumental urbanístico preciso de acordo coa lexislación, con vistas a poder enfrentarse con garantías e de forma rigurosa a unha nova situación caracterizada pola aceleración da actividade edificatoria coa súa inevitable influencia no ámbito urbanístico ao que Círraga era especialmente sensible:

“O arquitecto municipal non pode menos que lamentar e chamar encarecidamente a atención de V. S. sobre a carencia e absoluta necesidade de un plano xeométrico da poboación cun sistema completo de alineaciós e rasantes...”

(Informe do arquitecto municipal no expediente para a construción dunha casa na rua de Cartuchos
17. A Coruña 19 decembro 1864)

Vemos entón a Juan de Ciórraga como o primeiro Arquitecto-Urbanista impulsor dun proceso de modernización do instrumental de intervención urbanístico que tería a súa culminación anos máis tarde na aprobación definitiva dos Planos de Alineamentos das rúas da Cidade Vella (1876) e da Pescadería (1882) que redactados polos inxenheiros Yáñez e Barón, recollerían en gran medida os traballos de trazados realizados polo propio Juan de Ciórraga ao longo dos dazaoito anos que tivo que agardar polo feliz remate de tan *necesarios* documentos.

A forma do “público” das rúas e das plazas, o seu trazado e dimensións, as súas rasantes, a disposición das redes de servizos para o saneamento e para o abastecemento de auga, o enlousado e construción xeneralizada de calzadas e beirarúas por primeira vez na historia da cidade, a disposición de alumeadado público, o propio mobiliario urbano coas farolas, columnas para publicidade, aseos, kioscos, bancos, verxas,... pasarán pola supervisión e aprobación do arquitecto municipal, responsable unhas veces do seu deseño e execución material, outras da súa selección, e en todo momento da súa avaliación económica e posta a disposición da cidadanía nun espazo público que ano tras ano pasaría a converterse no auténtico protagonista da cidade.

Un espazo composto de rúas e plazas delimitadas nas súas paredes laterais polas edificacións particulares que nunha dinámica sen precedentes na historia da cidade se renovarán na súa práctica totalidade durante a segunda metade do século XIX, e dicir nun tempo no que a presenza de Juan de Ciórraga como arquitecto municipal sería relevante á hora de valorar a súa incidencia na conformación da paisaxe urbana.

E non só como arquitecto municipal. A presenza de arquitectos na Coruña decimonónica na época de presenza de Juan de Ciórraga, se reducía ao xa anciano José María Noya que ocupara a plaza de arquitecto Municipal ata 1862 e falecería en 1868, Faustino Domínguez y Domínguez (1818-1890) arquitecto da Diputación entre 1846 e 1890, ao seu fillo Faustino Domínguez Coumes-Gay (1845-1900) que tamén ocuparía o mesmo cargo dende 1890 ata a súa morte, e que serían os asinantes da maioría dos proxectos redactados nesta época. Nestes anos tamén traballaron na Coruña os arquitectos Agustín Gómez Santa María e Marcelino Sons Martí cunha produción moito máis reducida e limitada entre 1860 e 1890, e por último o maestro de

obras e Director de camiños veciñais na Diputacion Gabriel Vittini Alonso. Todos eles son os redactores dos proxectos de edificación privada, dos que en moitísimos casos o arquitecto director das obras e o propio Juan de Ciórraga, o que nos indica unha especial colaboración entre profesionais. Así sucede, por exemplo, en seis dos dez edificios da Avenida da Mariña-Rego de Auga (dos que é autor do deseño dos soportáis), ou tres dos oito construídos co frentes á Praza de Maria Pita e a Dársena da Mariña

A CIDADE DE CRISTAL se constrúe nunha fértil confluencia entre o mundo da ARQUITECTURA, da INDUSTRIA DO VIDRO, da ARTESANIA DA PEDRA E DA MADEIRA co patrocinio dunha BURGUESÍA na que emerxen actitudes de busca da “identidade” propia xunto cunha clara vontade de incorporar ao seu mundo os rexistros formais da linguaxe globalizadora da arquitectura clásica nunha ecléctica pero controlada composición que escenifica e fai visible o ideal urbano da nova clase dirixente.

Un ideal urbano que ensaiado sobre a cidade existente e mais concretamente na Pescadería coruñesa, se materializará como “novo barrio” no Ensanche do Campo do Carballo e das Hortas de Garás donde de novo Juan de Ciórraga emerxe como protagonista de fondo. Seu é o primeiro dibuxo titulado “Plano de Anteproyecto de Ensanche de Población”(1878) así como da súa autoría son as “Bases para la Redaccion del programa del ensanche de poblacion por el campo de Carballo y huertas de Garás” que datadas en 26 de xuño de 1879 servirán para a convocatoria do correspondente concurso, que celebrado en 1880 será adxudicado aos inxenieiros Alfredo Alvarez Cascos e Francisco de Roldan Vizcaino. Os traballos sancionados favorablemente polo Concello en 1881 serán aprobados definitivamente por Real Decreto de 16 de novembro de 1883. Con posterioridade será o propio Juan de Ciórraga o encargado de elaborar e presentar o “Nuevo Plano del Ensanche” no que o trazado viario, a dimensión das illas e a súa disposición adoptan a forma definitiva que hoxe coñecemos, documento que foi aprobado en 1885.

O arquitecto Municipal será o encargado do replanteo da retícula viaria, de dirixir os traballos de implantación das redes de servizos (auga, saneamento, alumado público), da execución de amplas calzadas con beirarúas nas que se alinearán os árbores á maneira das grandes capitais europeas, enfin de levar a cabo a construción do marco no que se desenvolverá unha nova paisaxe urbana na que se materializarán as ideas de orden, ornato, hixiene e comodidade omnipresentes nas motivacións esgrimidas unha e outra vez ao longo de todo o proceso de transformación e construción da cidade burguesa.

Ciórraga participará de forma activa tanto na conformación das ruas e prazas do Ensanche do Campo do Carballo como en varios proxectos e obras de iniciativa privada permanecendo

sempre fiel a unha forma de facer arquitectura na que a tradicional galería galega alcanza un protagonismo fundamental.

A gran lección de Juan de Círraga foi a de saber adaptarse a un xeito específico de construír a cidade sen renunciar aos principios académicos da súa formación de arquitecto. Nas súas obras, as tradicionais e esencialmente constructivas galerías e miradoiros foron recreados incorporando ao tipo-base a variedade de recursos formais e compositivos (pilastras, remates, ménsulas, molduras...) propios dunha formación que tiñan na historia da arquitectura clásica o banco de datos da súa inspiración.

1 - A FACHADA MARÍTIMA DA PRAZA DE MARÍA PITA (1859-1910) E DAS GALERÍAS DA MARIÑA (1869-1884)

O espacio que conforman a Dársena e as Galerías da Avenida da Mariña, é unha desas áreas que definen e simbolizan o espírito dun país e a identidade dunha cidade.

O mar, penetrado dentro da cidade mesma, á beira das súas rúas, convértese nun elemento máis da paisaxe urbana facendo posible a súa continua modificación, co movemento das mareas e a sempre cambiante variedade cromática das embarcacións.

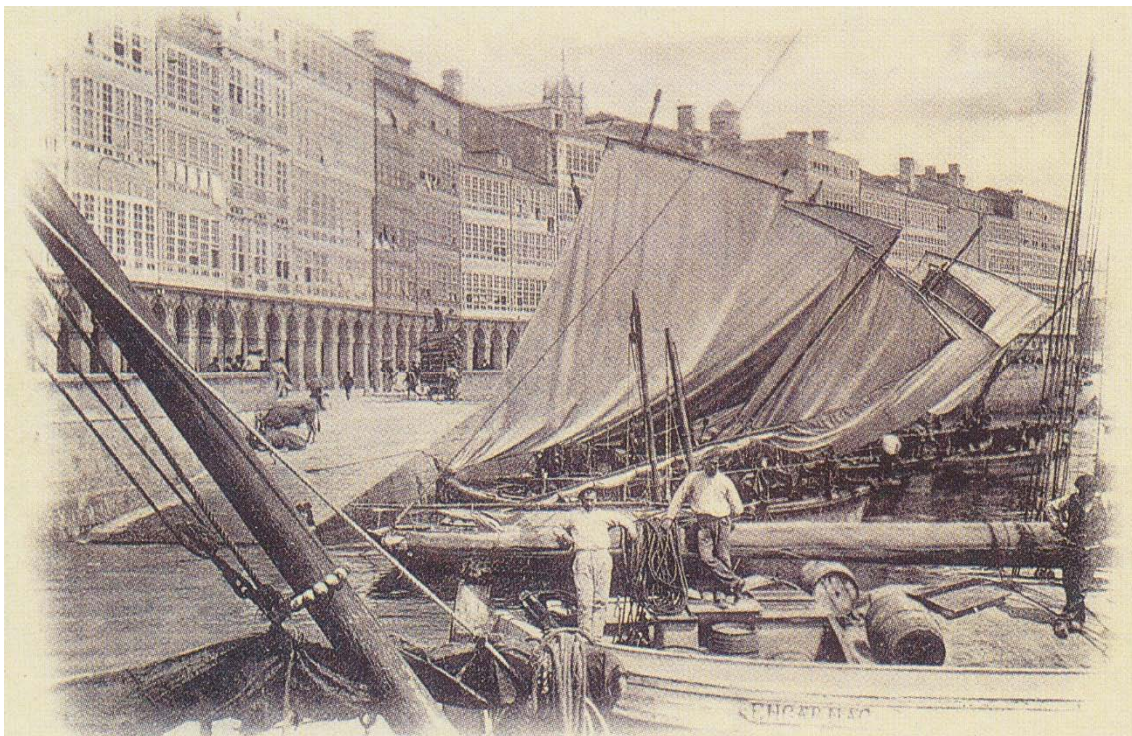


Fig. 2

Neste conxunto monumental, o fragmento urbano que configuran e dan forma ao fronte marítimo das casas de Galerías da Avenida da Mariña - Praza de Maria Pita - Avenida de Montoto, preséntansenos como unha das páxinas máis extraordinarias da arquitectura e do urbanismo en Galicia.

Na súa construción que se estende ó longo do último tercio do s.XIX e primeiros anos do s.XX interviron sectores diversos dunha sociedade na que se estaban a producir profundos cambios que incidían dun xeito especial na transformación da estrutura urbana da Cidade amurallada.

Tanto a Cidade Vella como o arrabaldo da Pescadería van ser os ambitos preferentes sometidos a accións urbanísticas precisas con vistas a adecualos ás esixencias da nova clase dirixente: a burguesía comercial e industrial, que dende o Poder Municipal procederá a tomar decisións que terán como obxectivo a creación dunha nova área de centralidade urbana na que xogarán un rol determinante os espazos destinados á creación dun ámbito propio de residencia adaptado ás súas demandas.

Unhas demandas tamén de carácter simbólico e funcional que esixirán a creación de novos espazos, de novos edificios: o Teatro, o Mercado, os edificios Públicos da Administración do novo Estado (Deputación, Govemo da Provincia, Concello...) A súa localización realizara-se á beira da bahía, en plena trama urbana do arrabaldo da Pescadería que desde o século XVIII se tiña convertido no espazo de maior dinamismo económico e no que residían os prósperos homes de negocios e comerciantes da cidade.

Os Terreos sobre os que se levantarán os novos "tipos" edificatorios non están á marxe das grandes decisións políticas da época: nuns casos (Praza e Mercado de San Agustín, Teatro Principal), eran patrimonio da Igrexa ou de Ordes Relixiosas nacionalizados polo Estado foron tasados, subastados e adxudicados ao Concello de acordo coas Leis Desamortizadoras; noutros (Praza de María Pita), eran terreos comunais de xurisdición municipal que no século XVIII foran sometidos baixo a xurisdición militar e ocupados polas fortificacións abaluartadas e as súas zonas de influencia. Ao volverse obsoletas polos avances das técnicas bélicas, serán entregados (en parte) á Administración Municipal.

En calquera caso, o impacto que nas estreitas rúas da Cidade vai ter a instalación destes novos edificios será enorme e a renovación das edificacións nas súas proximidades vai producirse de forma vertixinosa e até entón descoñecida. A burguesía localizará nun primeiro momento as súas áreas de residencia no seu entorno.

De aí que cando no ano 1838 por Real Orde de 29 de Marzo o Concello da Coruña adquire por concesión do Estado o solar da Vella Igrexa Parroquial de San Xurxo con obxecto de que se

constrúa o Teatro Principal estase establecendo o punto de partida de toda unha serie de "Proxectos de Alineacións e Ensanche" aos que seguirán solicitudes de licencias de obras para reedificacións de casas, reformas de fachadas, elevacións de pisos, etc., de tal xeito que en poucos anos a cidade ofrecerá ao mar unha nova fachada.

Unha fachada que hoxe, máis de cen anos despois, podemos contemplar dende a bahía coruñesa, e que nos suxire o intenso diálogo entre a cidade e o mar, diálogo que acadou o seu cume no último tercio do século XIX.

Na construción interviron profesionais ligados ao ilustrado mundo da Academia: os arquitectos (Juan de Círraga, Faustino Domínguez y Domínguez, Faustino Domínguez Coumes-Gay e Agustín Gómez Santa-María) e o mestre de obras e director de camiños veciñais (Gabriel Vitini Alonso) que aportaron os vastos coñecementos da súa formación cimentada na Escola de BB.AA. de San Fernando incorporando ás tipoloxías residenciais das casas pisos a racionalidade constructiva, os sistemas compositivos e o vocabulario formal da linguaxe clásica da arquitectura: ménsulas, rosetas, impostas, bases, pilastras...e todo un repertorio de molduras que darán ao hábitat burgués ese barniz de cultura que a nova clase dirixente precisaba.

Un indeterminado número de artesáns anónimos, canteiros e carpinteiros poseedores dun elevadísimo nivel de cualificación profesional nos seus oficios, serán os artífices materiais que tomando os modelos da Arquitectura culta, interpretarán na dura pedra de grá e na madeira de pino tea rexistros formais ata entón ausentes do hábitat residencial da paisaxe urbana coruñesa: e os dinteis e xambas dos ocos das fachadas principais, e nos largueiros e travesas das fiestras de guillotina das populares e ata entón esencialmente constructivas galerías galegas dibuxaránse volutas e canecillos, golas e cavetos, guirnaldas e capiteis.

E, por fin, a industria: o vidro e o ferro fundido incorporados de xeito sistemático á construción da vivenda burguesa. O vidro, recortándose en formas xeométricas, desperezándose en múltiples combinacións nas galerías ou adaptándose á curvatura dos bastidores nos miradores, viña sendo fabricado na Cidade da Coruña nas industrias "Español y Compañía" (1830) e "La coruñesa" (1850) que se tiñan instalado anos antes dos bordes da cidade. O ferro fundido, unhas veces como elemento ornamental, incorporouse ás fachadas principais nos variados deseños de barandas dos balcóns ou no interior das amplas escaleiras, outras como elemento estrutural nos esbeltos pilares a modo de clásicas columnas permitindo a consecución de diáfanas plantas baixas para tendas ou comercios.

En fin, Arquitectura, Artesanía e Industria danse cita na construción das áreas centrais da cidade burguesa creando, en contraste coas degradadas periferias obreiras, espazos e conxuntos de

indudable calidade ambiental entre os que a Dársena-Galerías da Mariña é un dos exemplos máis significativos.

Este espacio, se constitúe como paradigma dunha maneira de construír a cidade que alcanza na Coruña a súa manifestación máis brillante.

4 - A RENOVACIÓN URBANA NA FRONTE DA BAHÍA E A CONSTRUCCIÓN DUNHA NOVA PAISAXE

Desde que no ano 1780 se realizara a urbanización do conxunto das Casas de Paredes na fronte da baía, non se producira outra operación urbana semellante na cidade co obxecto de proceder a ofertar solo público (bens nacionais) para destinalo a parcelas para edificación privada de uso residencial.

A praza de María Pita non é unha operación especialmente importante pola cantidade de solo que sae ao mercado. A súa trascendencia vai estar na proposta espacial, totalmente novidosa na estrutura urbana da cidade, e nos aspectos funcionais (institucionais e residenciais) e simbólicos que aporta.

Con este proxecto da praza prodúcese un fortalecemento e consolidación do centro da cidade arredor do eixe viario lonxitudinal, que agora xa non só tería funcións de carácter comercial senón ademais de carácter político-administrativo.

Neste sentido a construción do Goberno da Provincia e Pazo Provincial (1862-1865) envolvendo ao Teatro Principal, que será renovado totalmente despois do incendio (1868-1870), xunto co proxecto da praza (1860) na que se ubicaría, nun dos seus lados, o Pazo Municipal, ía ser a confirmación definitiva do desprazamento do centro da cidade cara ao arrabalde da Pescadería. Se a isto unimos que o único mercado existente na época, o mercado de Santo Agostiño (1838), se situaba a 150 metros da praza e da Deputación, vemos como estes elementos de tanta importancia no século XIX na construción da cidade liberal, son en realidade capítulos dunha mesma historia: a do desprazamento dos espazos do poder desde a Cidade Alta cara ao arrabalde da Pescadería ou, en termos sociolóxicos, desde o enclave da residencia da nobreza e sé das institucións militares, aos barrios de residencia da burguesía comercial e industrial xurdida nos últimos anos do século XVIII a carón do comercio ultramariño e fortalecida cunha certa dinámica industrializadora e de crecemento poboacional, sobre todo na segunda metade do século XIX.

5 - A RENOVACIÓN URBANA NA BEIRAMAR

Situados os edificios do poder (provincial e municipal) que representan a nova orde liberal-burguesa no, ata había pouco, arrabalde da Pescadería, a burguesía iniciará un proceso de adecuación e reforma da estrutura urbana do arrabalde co fin de ilo dotando da funcionalidade necesaria para facer efectivo o seu papel hexemónico na cidade, e ao mesmo tempo empezará o labor de configuración, de formalización da paisaxe urbana de cara á creación das súas propias áreas de residencia co obxecto de representar tamén no seu barrio, nos seus edificios, na súa vivenda, os valores que defende.

Neste sentido, os proxectos de aliñamento e ensanche de rúas son a máis simple das técnicas urbanísticas utilizadas pola Administración Municipal para a consecución dos obxectivos de fluidez circulatoria e hixiénica que permitan a circulación de mercancías e a conexión rápida e eficaz entre as diversas zonas da cidade, ao tempo que eliminan a insalubridade dunha rede viaria angosta, pola que os carros de cabalos apenas poderían circular, mentres as casas ían elevándose en altura por mor do crecente aumento poboacional, que só atopaba alternativa no aluguer de vivendas.

Ao tempo que se perseguen estes obxectivos de carácter hixiénico, sanitario e circulatorio, estase a producir na área un proceso profundo de transformación urbana que vai moito máis alá da simple aplicación da técnica dos “aliñamentos” e da consecución dun maior ou menor ancho nas rúas nas que se aplica: referímonos á configuración do hábitat urbano da burguesía coruñesa.

Aquel enxame de casas mariñeiras, estreitas e pequenas, sen servicios, que eran ampliadas con bufardas e bufardóns, que se apertaban nas angostas rúas, non podía ser o ámbito de residencia da nova clase dirixente.

De aí que, protagonizadas polo concello, as operacións oficiais de reforma da trama viaria son simultáneas, no tempo e no espazo, coas accións particulares promovidas individualmente polos membros da burguesía coruñesa que proceden ao derrubo das vellas casas mariñeiras, cara á súa conversión en casas de pisos destinadas, na primeira planta a residencia do promotor, e nas plantas superiores a vivendas de aluguer.

Estas operacións de renovación ou reedificación, que se desenvolven desde a década dos anos 50, son especialmente intensas a partir dos anos 70 na fronte á baía, na que non só se producen elevacións de bufardas e bufardóns senón operacións de reedificación total dos edificios, sendo

derrubadas as pequenas casas de unha ou dúas plantas que deixarán paso ás casas de tres, catro e cinco plantas con bufardas no aproveitamento baixo cuberta.

Ao eixe Cantón - rúa Real - rúa Rego de Auga vai engadírselle un novo papel á parte do comercial e institucional, como é o de configurar a área de asentamento e residencia da burguesía coruñesa.

Entre 1865 e 1920 constrúense *ex-novo* os dezanove edificios con frote á mariña producíndose unha renovación total da paisaxe urbana existente:

1862: o edificio do Goberno da Provincia - Pazo Provincial e Teatro avanza sobre a Praza da Verdura, aliñándose coas Casas de Paredes.

1865-1885: Derrubadas as murallas da Cidade Vella e parcelados os terreos levántanse seis casas ocupando oito das parcelas do proxecto da praza.

1869-1884: Desaparece a praza da Verdura ou praza Vella, que será ocupada polas once novas edificacións que avanza sobre a Mariña para ensanchar a rúa de Luchana (Rego de Auga).

6 - A REESTRUTURACIÓN SOCIAL DA CIDADE: O HABITAT BURGUÉS

A iniciativa municipal de aliñar e ensanchar as vías lonxitudinais da Pescadería e concretamente o eixe rúa Real - rúa Rego de Auga - praza de María Pita, foron acompañadas no tempo e no espazo de actuacións individuais privadas sen as que resultaría imposible entender a forma urbana produto daquel momento histórico.

¿Quen foron os impulsores da renovación do parque inmobiliario na fronte da baía nese breve período de apenas trinta anos na historia urbana da cidade?

Da análise dos expedientes de obras e libros de actas do Arquivo Histórico Municipal extraemos os nomes dos promotores das edificacións privadas que protagonizan practicamente de xeito exclusivo a conformación da paisaxe urbana entre o Cantón Grande e a Porta Real.

A fronte da baía renóvase na súa totalidade para acoller a clase dirixente local. Nesa franxa lineal terán a súa casa homes significativos da política (alcaldes, concelleiros, deputados nas Cortes, deputados provinciais) xunto cos directivos das entidades financeiras (Banco da Coruña, Banco Pastor...) e os empresarios de máis peso da cidade (consignatarios de buques, navieiros, cónsules, industriais, comerciantes, etc...)

O mundo do negocio, da empresa, do comercio ultramarino, da industria, aparece no plano da cidade ligado con toda claridade ao mundo da política: as decisións municipais de impulsar a

parcelación e a posterior subhasta dos solares do campo do Derribo (1860) ou das dos terreos de remate da illa no Cantón Grande (1870), a ocupación total da praza da Verdura por mor do novo aliñamento da rúa de Luchana (1869), o avance das casas da rúa Real pechando a rúa da Estacada na súa saída á praza da Aduana (1882) ou o das casas da Mariña desde a praza da Aduana ao Cantón (1834) teñen unha característica en común: ocupan sistematicamente terreos públicos que son privatizados en favor dunha clase dirixente que controla todos os resortes do poder económico e político da cidade.

Os nomes de Cervigón, Augusto José de Vila, Pastor, Montero y Tellinge, Hercé y Alsina, Argudín y Busto... aparecen ao mesmo tempo tomando decisións desde as plataformas do poder político e sendo beneficiarios directos das mesmas no seu papel de axentes privados na construción da cidade.

Cal é, se non, a interpretación que se pode dar á cesión gratuíta dunha franxa de terreo na fronte da Mariña dos solares da praza de María Pita, ou a ocupación total da praza da Verdura, ou o taponamento da rúa da Estacada?

Decisións municipais e iniciativa privada aparecen coordinadas e complementanse: a burguesía inicia así unha maneira de construír a cidade co beneplácito das institucións que ela mesma creara, e que copa de xeito selectivo, pois non se pode esquecer que o acceso a cargos de responsabilidade política e, polo tanto, o dereito a elixir e a ser elixido, estaba limitado a un número reducido de cidadáns contribuíntes.

7 - OS NOVOS TIPOS: A CASA DE RENDA. O ECLECTICISMO E O TRIUNFO DA GALERÍA

¿Qué edificios xorden na paisaxe urbana coruñesa? ¿Que aportan as novas edificacións ao noutrora arrabalde convertido agora no lugar de asentamento das institucións da nova orde e destinado a ser a área residencial da burguesía?

Son edificios de catro, cinco e incluso seis plantas que, cun único núcleo de escaleira, dan acceso a unha vivenda en cada planta, na que, ademais das dúas fachadas se abren a patios interiores destinados a dar luz e ventilación ás pezas que se dispoñan ao largo das profundas parcelas que se moven entre os 22 e os 38 metros. As superficies destas vivendas poden chegar a alcanzar os 380m², sendo maioritariamente superiores aos 200m².

A fachada ás rúas interiores ou á praza de María Pita ten a consideración de fachada principal e así figura nos expedientes de obra: nela sitúase o portal de acceso na planta baixa, adosado a unha das medianeiras, en tanto que o resto irá destinado a tenda ou comercio; nas tres ou catro

plantas altas distribuírase unha única vivenda por planta, na que invariablemente a sala e o binomio gabinete-alcoba ocuparán os ocos dianteiros, mentres a cociña e o comedor da fachada á Mariña.

Esta fachada á rúa da Mariña e á baía ten sempre a consideración de fachada posterior, e en tódolos edificios cubrírase invariablemente desde o primeiro piso ata o beirado do tellado con galerías acristaladas conformando o dobre muro, a dobre fachada que dota á beira da Mariña dunha singular perspectiva. Nela, nas súas esquinas, situáranse pequenos retretes ou lavabos.

Mentres, o carácter principal das fachadas ás rúas interiores e á praza de María Pita, réalzase con pedra de cantería nas portas e nas ventás e nos potentes voadizos dos que xorden os balcóns do piso principal, nos cales as varandas de ferro fundido nas fundicións de Solórzano e Wonemburger debuxarán toda unha serie de motivos xeométricos (repetitivos) acordes co proceso industrializador que os fai posibles.

A partir do segundo piso, a pedra en voadizo servirá de soporte en cada unha das plantas superiores dos miradoiros ou galerías acristaladas, pero non xa de sinxelas, austeras e construtivas escuadrías de montantes e travesseiras: non, agora os motivos decorativos da cultura arquitectónica ocupan un lugar nas vivendas burguesas, reflectindo as ansias dunha burguesía triunfadora que trata de incorporar rapidamente ao seu mundo, apropiándose do máis inmediato e superficial da linguaxe clásica da arquitectura.

É o *eclecticismo*, que só pode ter como protagonista unha clase emerxente desexosa de recoñecemento que, recén chegada aos cenáculos do poder e da cultura, ollará con fruición os catálogos de molduras para decorar as súas habitacións, ménsulas para os dinteis das portas, capiteis e bases para os longueiros das ventás de guillotina que se convertirán en esveltas pilastras, apoiadas en travesías das que caerán grilandas e follas de acanto, cresterías para rematar os miradoiros...En fin, toda a bagaxe cultural que significan os elementos extraídos das grandes ordes da arquitectura clásica tornáranse puntos de referencia que, debidamente combinados e recreados, conformarán unha ecléctica, pero ordenada composición, dotando os edificios da burguesía dese toque de distinción que os diferencia do resto das construcións do noutro barrio mariñeiro. O tipo arquitectónico da nova estética será novo na paisaxe urbana: É a casa de renda, o edificio de vivendas no que o “piso principal” irá destinado a vivenda do propietario e o resto a aluguer.

Nel manifestárase a liberdade de elexir do individuo, do burgués. Trátase de poder dispor sin censuras académicas e utilizar os recursos históricos expresivamente.

Unha opinión personal independente de toda norma estética preestablecida

E isto faise non só nos grosos muros da fachada principal, senón tamén, e esta é unha das grandes aportacións, na carpintería exterior de madeira e vidro que delimita a primeira das peles do espazo galería. E non só na fachada principal, senón tamén na “fachada posterior” que, a partir da década de 1870, enriquecerase coa utilización de recursos compositivos novidosos: os bastidores superiores fixos das ventás de guillotina servirán de marco a despieces xeométricos a base de arcos de medio punto, arcos apuntados ou lobulados. Os longueiros convertiranse en esveltas pilastras cos seus capiteis e coa súa base.

As “fachadas posteriores” son debuxadas e acompañan aos expedientes de obra como se de “fachadas principais” se tratase. A súa condición de dar fronte a un espazo público esixía un control por parte da Administración Municipal. Nelas a galería é exclusiva e excluínte. Ningunha edificación construída entre 1865 e 1927 renuncia á súa utilización. É o triunfo da galería acristalada.

Excluída inicialmente por Faustino Domínguez y Domínguez no proxecto orixinal da neoclásica praza de María Pita, a súa introdución posterior nos terceiros pisos sería un exemplo a subliñar xa que nos mostra a penetración dun elemento popular nun conxunto monumental. Pasara o tempo das grandes prazas neoclásicas e a burguesía discrepaba abertamente da opinión do ilustrado arquitecto provincial e académico da R.A. de BB.AA. de San Fernando, Presidente da Academia Provincial de BB. da Coruña, e autor do proxecto da praza, “... o abuso que se fai nesta cidade dos cadros de cristais toca xa no ridículo e, sen que en absoluto deban rexeitarse na decoración, hai que recoñecer que as fachadas perden en beleza e que os viaxeiros se ven sorprendidos desagradablemente por esa profusión de galerías e miradoiros que non deixan percibir a forma nin as proporcións da e que son antiestéticos artisticamente considerados cando ocupan toda a latitude da fachada...” dicía Faustino Domínguez no ano 1875 no expediente do número 17 da praza de María Pita.

O burgués discrepa abertamente das cultas teorizacións de Faustino Domínguez y Domínguez sobre a beleza das fachadas e as razóns que aduce entroncan directamente coa mentalidade pragmática que o espírito liberal difundira ao longo de todo o século XVIII. A súa resposta é unha contestación aos ideais filosóficos e estéticos do Neoclasicismo, e como primeiro motivo argüe que “... a situación que ocupará a fachada principal deste edificio sumamente combatido polos ventos do Norte é mellorar non só a comodidade dos que cheguen a ser habitantes do segundo piso...” (expediente praza de María Pita, 17-1875); expoñendo, tamén, o grave inconveniente “... que consiste na imposibilidade de construír miradoiros ou cerramentos de cristais nos pisos principais e segundos da fachada que dá á praza, o que leva consigo que as habitacións correspondentes que dan ao Norte sexan sumamente frías pola falta de protección que

poderían prestarlle...” (expediente praza de María Pita, 15-1885) para rematar cunha frase clave para entender a paisaxe urbana coruñesa:

“... A abundancia tal vez esaxerada destas galerías nesta cidade non se debe ao capricho dos propietarios nin dos arquitectos, senón esixida polas condicións do noso clima e non cre o que subscribe que unha cuestión puramente estética sexa suficiente para rexeitar todas as poderosas razóns que abonan a colocación dos xa mencionados cerramentos de cristais especialmente nas casas nas que a súa orientación máis o esixe...” (expediente praza de María Pita, 15, 1885).

Razóns climáticas: a arquitectura da galería como reguladora da temperatura das habitacións, a dobre fachada como proposta técnica, non estética, para dotar as vivendas da comodidade necesaria. Por iso a burguesía construía todas as súas casas ocupando toda a “latitude da fachada” coas “antiestéticas” galerías desde a Porta Real ata o Cantón. E para facelo posible adoptábase un acordo excepcional na sesión do 24 de marzo de 1873, polo que se procedía “... a permitir a colocación de galerías nos primeiros pisos das fachadas posteriores que miran ao camiño da Mariña, pertencentes ás casas das rúas de Acevedo (hoxe rúa Real) e de Luchana (hoxe rúa do Rego de Auga)...”, é dicir, toda a liña que iría desde o Cantón ata a Porta Real.

As fachadas traseiras dos solares 1 ao 10 da praza de María Pita, os once solares da rúa do Rego de Auga e os solares da rúa Real ata o Cantón suman sesenta e tres edificios nos que a dobre fachada, a base de galería acristalada foi a protagonista exclusiva de todas estas edificacións levantadas no último terzo do século XIX.



Fig. 3

8 - BIBLIOGRAFÍA

Fernández Fernández, Xosé. Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914) Volumen I. Edita Universidade da Coruña. A Coruña 1995

González-Cebrián Tello, José. La Ciudad a través de su plano: La Coruña. Edita Excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña. A Coruña 1984

Martínez Suárez, X. L. As galerías da Mariña. A Coruña 1869-1884. Edita Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago 1987

Martínez Suárez, X. L. A praza de María Pita. A Coruña 1859-1959. Edita Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago 1993

Martínez Suárez, X. L. A construción da Galicia Urbana en “A Galicia urbana” VV.AA. Ed. Xerais, Vigo 2015

Martínez Suárez, X. L., Casabella López Xan. Catálogo de Arquitectura. A Coruña 1890-1940. Edita Colexio de Arquitectos de Galicia. Santiago 1984

Naya Pérez, Juan. Noticia histórica de las galerías coruñesas

NOTAS CURRICULARES

Alfonso Díaz Revilla es Arquitecto, Profesor Asociado de Urbanística y Ordenación del Territorio en la ETS Arquitectura de A Coruña y del Curso Superior de Urbanismo de la Escuela Gallega de Administración Pública. Trabajo profesional en Oficina de Planeamiento S.A. desde 1980 con Juan Luis Dalda, Ánxel Viña y José Díaz Sotelo. Participación en diversos congresos, seminarios y cursos como ponente. Premio Europeo de Urbanismo 1997/1998 de la Comisión Europea y del Consejo Europeo de Urbanistas. Director y coautor del planeamiento urbanístico municipal en más de treinta municipios, y de diversos documentos de planeamiento de desarrollo, gestión urbanística y urbanización. Formó parte de los equipos de dirección y coordinación de los Planes Generales de Santiago de Compostela, Ferrol, Oleiros, Ourense o Bueu entre otros; y de los planes especiales de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela, del Recinto Amurallado de Lugo, del Conjunto Histórico de Muros, del Barrio de la Magdalena en Ferrol o de la Ciudad Vieja y Pescadería de A Coruña.

Cándido López González es Doctor arquitecto en 2011 por la Universidade da Coruña y especialista en equipamientos e instalaciones deportivas. Es profesor contratado doctor de la ETS de Arquitectura y forma parte del grupo de arquitectura y urbanismo sostenible -GAUS- de la UDC. Participa como ponente en numerosos congresos, simposios y jornadas. Autor de artículos, libros y editor de publicaciones, cabe mencionar entre estas últimas los libros titulados *La casa: piezas, ensambles y estrategias* y *Arquitectas pioneras de Galicia: ocho entrevistas*. Ejerce profesionalmente como asociado en el despacho *mccl arquitectos*.

Cristina García Fontán es Doctor por la Universidad de A Coruña en la especialidad de Urbanismo obteniendo, Master en Advanced Architecture por el Berlage Institute y Arquitecta con la especialidad de Urbanismo por la ETSA de A Coruña obteniendo la calificación de Premio Extraordinario de Arquitectura.

Coordinadora del Máster Universitario en Arquitectura del Paisaje Juana de Vega y Profesora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña. Profesora invitada en la Architectural Association de Londres, programas de Posgrado de la Escuela de Arquitectura de Costa Rica, Universidad Autónoma de México y La Universidad de Lovaina entre otras. Especialista en diseño del espacio público y equipamientos, paisaje, sostenibilidad y planificación territorial. Ha participado en diversos proyectos de investigación sobre ordenación territorial, planificación estratégica, paisaje y hábitat sostenible.

Mirela Carina Régo Duarte é Arquiteta e Urbanista com mestrado em Desenvolvimento Urbano (2014), atualmente é professora assistente substituta da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde ministra disciplinas de projeto de arquitetura, urbanismo e paisagismo, e oficinas de arquitetura da paisagem, além de colaborar com pesquisas e eventos científicos do Laboratório da Paisagem (UFPE). Para obtenção do título de mestra, desenvolveu a pesquisa intitulada "A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX" entre 2012 e 2014, recebendo menção honrosa no IX Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" na categoria Dissertação de Mestrado, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR) em 2015.

Nancy Duxbury é Investigadora Doutorada e integra o Núcleo de Estudos sobre Cidades, Culturas e Arquitectura do CES. É a Investigadora Principal de um projecto de investigação de três anos sobre turismo criativo, «CREATOUR: Desenvolver Destinos de Turismo Criativo em Cidades de Pequena Dimensão e Áreas Rurais» (2016-2019). A sua investigação incide também sobre cultura e sustentabilidade, planeamento cultural e mapeamento cultural. É Professora Adjunta na Faculdade de Comunicação da Universidade Simon Fraser (Vancouver, Canadá) e na Faculdade de Planeamento Urbano e Regional da Universidade de Waterloo (Canadá). Doutorada em Comunicação e mestre em Publicação pela Universidade Simon Fraser. A sua investigação tem avaliado o envolvimento municipal no que respeita ao desenvolvimento cultural, infra-estruturas culturais, indicadores culturais, cultura e sustentabilidade, política cultural e indústria da publicação.

Nuno Grancho is an Architect, an Urban Designer and an Educator. He holds an M.Phil in 'Planning and Urban Design' from the University of Porto as well as a degree in 'Architecture' from the University of Coimbra. He has written and lectured on issues to do with architecture, architectural history, urban history and urban planning in Portugal, Europe and India. His writings include coauthoring Portuguese Heritage Around the World: architecture and urbanism, which covers portuguese architectural history and urban history from the 1500s to the present. From 2003 to 2005, he was supervisor of a cultural landscape classified World Heritage by UNESCO. In 2014 and 2015, he was a Visiting Researcher in the School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London. On the 31st of March of 2016, he submitted his Ph.D. dissertation "Diu: a Social Architectural and Urban history" supervised by Paulo Varela Gomes (University of Coimbra) and co-supervised by Rahul Mehrotra (Harvard University) to the University of Coimbra and is waiting for public presentation and defense. Along with the professional activity as an architect, has been dedicated to research in Theory and History of Architecture and Urbanism, particularly on issues in India. He is affiliated with the University of Coimbra (IIIUC, Institute for Interdisciplinary Research and CES, Center for Social Studies), Portugal.

Paula Gomes da Silva é Licenciada (2000) e Doutorada em Arquitetura Paisagista (2016) pela Universidade de Lisboa. Atualmente é Professora Auxiliar na Universidade do Algarve, nos cursos de Mestrado e Licenciatura em arquitetura paisagista, assumindo a direção do curso de Licenciatura. É membro do Centro de Estudos em Património Paisagem e Construção da U. do Algarve e do Centro de Investigação LEAF da U. Lisboa.

Pedro Maurício Borges é Licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), 1986; Docente em Projecto I e Projecto III no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (Darq-FCTUC), desde 1991; Provas de Aptidão Científica e Capacidade Pedagógica, sob o tema “O Lugar na Modernidade”, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (FCTUC), 1998; Doutorou-se em História e Teoria da Arquitectura pela Universidade de Coimbra (UC), com a dissertação “O Desenho do Território e a Construção da Paisagem em S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas”, 2008; Professor regente de Projecto II do Mestrado Integrado em Arquitectura do Darq-FCTUC, desde 2012; Co-coordenador do Centro de Estudos em Arquitectura (Cearq) do Darq-FCTUC, 2013.

Pedro da Luz Pinto é arquiteto pela FAUL (1994), mestre em Desenho Urbano (2001) e doutor em Arquitetura (2016) pelo ISCTE-IUL de Lisboa.

Docente de Projeto no curso do ISCTE-IUL desde 2004. Investigador no Centro de Investigação em Arquitetura e Áreas Metropolitanas (CIAAM/ISCTE-IUL) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (Dinâmia-Cet/ISCTE-IUL).

Autor de diversos artigos relacionados com a prática e o ensino da arquitetura. Entre projetos e obras de arquitetura realizados, destaque para a colaboração no projeto e na obra da Zona Norte da Zona de Intervenção da Expo’98 em Lisboa (Utopos), coautor de conjunto habitacional em Bicesse (Antártico Arquitetos, seleção regional da 1ª Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2007), coordenação e/ou coautoria nos projetos Cacém Polis (seleção da VII Bienal Ibero Americana de Arquitetura e Urbanismo, Medellin 2010), o projeto de acessibilidades ao estádio do FC Porto (seleção para a Triennale de Milano 2004), Portas do Mar em Ponta Delgada, Açores (Prémio Nacional de Turismo 2009), Porto do Funchal na Madeira, Porto da Horta nos Açores e Eixo Central do Alto do Lumiar em Lisboa (todos na equipa Risco SA). Todos estes trabalhos têm sido expostos e/ou publicados em Portugal e no estrangeiro.

Pedro Fidalgo é Doutorado com a tese “Elementos Visuais Determinantes da Paisagem Litoral - O Potencial presente e endógeno na confluência do Tejo com o Atlântico” pela “Escuela Técnica Superior de Arquitectura” da “Universidad Politécnica de Madrid”. É Pós-Graduado em “Direito do Urbanismo, Ambiente e Património” pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

Concluiu o “Curso de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano” da Universidade de Lisboa, é Mestre em “Salvaguarda do Património Bati” pela “Université Polytechnique de Lausanne” e licenciado em Arquitetura - área de Reabilitação e Restauro, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. É investigador do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Desenvolve também uma atividade profissional com arquiteto, destacando-se entre os seus trabalhos um conjunto de intervenções no Teatro Nacional Dª Maria II e Teatro Nacional de S. Carlos em Lisboa, sendo coautor do Projeto de Recuperação da Praça de Touros do Campo Pequeno.

Pedro Machado Costa é Licenciado em Arquitetura [FAUP, 1996], e Mestre em Arquitetura Contemporânea [FAUTL, 2004]. Frequenta o Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos [ISCTE-IUL], estando a desenvolver investigação sobre Paisagem no Movimento Moderno, apoiada pela FCT. A sua formação académica passou ainda pela Bounkunde Technische Universiteit Delft e pela Ecole d'Architecture ParisConflans. Enquanto autor, a sua obra tem sido divulgada em conferências e publicações na área da arquitetura, em países como Japão, Coreia, Estados Unidos, Itália, Espanha, Reino Unido, Alemanha, Argentina, Chile, França. Participa em varias exposições internacionais de arquitetura, destacando-se a Bienal de Arquitetura de Veneza ou a Bienal Ibero-Americana de Arquitetura e Urbanismo, tendo exposto no Institut Valencià d'Art Modern, na Hartell Gallery [Ithaca, NY], no Boijmans van Beuningen Museum [Rotterdam] ou na Architectural Association [London]. Desenvolve trabalho na área da divulgação e da curadoria de arquitetura, colaborando regularmente em revistas e livros de arquitetura e de cultura urbana. Foi diretor do PARQ - Departamento de Arquitetura e Paisagem da Escola Universitária Vasco da Gama [Coimbra, 2010/2012]. Foi professor convidado na ESAyT - Escuela Superior de Arquitectura y Tecnologías [Madrid, 2010/2013], e no Departamento de Arquitetura do ISCTE-IUL [Lisboa, 2013/2014]. É membro do Dinâmia/CET - IUL desde 2013.

Ricardo Jorge de Almeida Ribeiro é Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com o tema "A Urbanidade das Áreas Costeiras. O Lugar Arquitetónico na Paisagem.", a desenvolver na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa desde 2015. Mestrado em Arquitetura Paisagista pelo Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa com a dissertação "Cidade do Futuro - Visão do Sistema-Paisagem. Caso de Estudo da Cidade de Lisboa" em 2010. Membro colaborador do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design. Foi bolseiro em projetos de investigação nas áreas de arquitetura e arquitetura paisagista no Centro de Estudos de Arquitetura Paisagista "Prof. Caldeira Cabral" (2009-2011) e na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (2012-2015), tendo publicado diversos artigos de âmbito nacional e internacional.

Rolando Volzone é Arquiteto pela FAUL (1994), mestre em Desenho Urbano (2001) e doutor em Arquitetura (2016) pelo ISCTE-IUL de Lisboa. Docente de Projeto no curso do ISCTE-IUL desde 2004. Investigador no Centro de Investigação em Arquitetura e Áreas Metropolitanas (CIAAM/ISCTE-IUL) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (Dinâmia-Cet/ISCTE-IUL). Autor de diversos artigos relacionados com a prática e o ensino da arquitetura. Entre projetos e obras de arquitetura realizados, destaque para a colaboração no projeto e na obra da Zona Norte da Zona de Intervenção da Expo'98 em Lisboa (Utopos), coautor de conjunto habitacional em Bicesse (Antártico Arquitetos, seleção regional da 1ª Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2007), coordenação e/ou coautoria nos projetos Cacém Polis (seleção da VII Bienal Ibero Americana de Arquitetura e Urbanismo, Medellin 2010), o projeto de acessibilidades ao estádio do FC Porto (seleção para a Triennale de Milano 2004), Portas do Mar em Ponta Delgada, Açores (Prémio Nacional de Turismo 2009), Porto do Funchal na Madeira, Porto da Horta nos Açores e Eixo Central do Alto do Lumiar em Lisboa (todos na equipa Risco SA). Todos estes trabalhos têm sido expostos e/ou publicados em Portugal e no estrangeiro.

Rui Florentino é Professor Auxiliar da Escola Superior Gallaecia, onde coordena a área de Urbanismo e Planeamento no seu Centro de Investigação. Arquitecto pela Universidade do Porto e Doutor em Urbanismo e Ordenamento do Território pela Universidade Politécnica de Madrid, fundou em 2014 o capítulo português da International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism (INTBAU Portugal). Foi Vogal do Conselho Directivo da Associação dos Urbanistas Portugueses e presentemente é Vogal do Conselho Directivo Nacional da Ordem dos Arquitectos.

Sonia Gómez-Pardo Gabaldón es Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (1999), pertenece al cuerpo de Arquitectos de la Generalitat Valenciana como funcionaria de carrera desde el año 2002 dedicándose a la ordenación del territorio, urbanismo y paisaje. Previamente ha trabajado como arquitecta municipal y como profesional libre.

Asesora técnicamente desde la administración autonómica en actuaciones en materia de urbanismo y paisaje, redacción de normativa, coordinación, elaboración, supervisión, tramitación de instrumentos de paisaje, participación pública e instrumentos de planificación urbanística. Ha impulsado desde la Generalitat Valenciana la definición y desarrollo de la nueva Política de Paisaje de la Comunidad Valenciana. Es coautora del Reglamento de Paisaje de la Comunidad Valencia y ha llevado a cabo su implementación en el inicio de su aprobación.

Colabora como profesora en cursos de formación de diferentes Colegios Profesionales, Administraciones Públicas y del Instituto Valenciano de la Administración Pública.

Susana Domingues é investigadora do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade Nova de Lisboa (UNL) nas áreas do património industrial, inovação e economia. Frequenta na mesma instituição o Doutoramento. O seu projeto de investigação é: "O Frio Artificial em Portugal: Da arquitetura e património industrial ao frigorífico doméstico (1934-1986)". Foi membro da Direção da Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial (2014-2016).

As suas últimas participações com comunicação em conferências foram: XVIII Jornadas Internacionais de Património Industrial - "Pensar y Actuar sobre el Patrimonio industrial en el Territorio", Outubro de 2016; 43th Annual Meeting of International Committee for the History of Technology - Technology, Innovation, and Sustainability: Historical and Contemporary Narratives, Julho de 2016; 3º Congresso Internacional sobre Património Industrial - Reutilização de sítios industriais: um desafio para a conservação patrimonial, Junho de 2016.

Participou ainda como membro da organização das seguintes conferências: Congresso Internacional Turismo, História, Património e Ideologia, em Novembro 2016, em Cascais; Colóquio "Portugal: Qual o Lugar do Património Industrial e Técnico?", em Outubro de 2015, em Lisboa; e II Encontro Indústria, História, Património, Abril 2015, em Tomar.

Teresa Madeira da Silva é arquiteta, Professora Auxiliar do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora do DINÂMIA'CET-IUL, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do ISCTE-IUL. Publicou vários artigos em revistas científicas com revisão por pares, capítulos de livros, trabalhos em atas de Congresso e participou em vários encontros científicos. Lecciona no Mestrado Integrado em Arquitetura (ISCTE-IUL), no Mestrado em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa) e coordena o Seminário Multidisciplinar do Doutoramento em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa).

Vicente Collado Capilla es Arquitecto Urbanista por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y Diplomado en Evaluación de Impacto Ambiental por la Universidad de Valencia.

Funcionario de Administración Pública en el Ayuntamiento de Alzira (1985-2000) y Generalitat Valenciana (desde 2000), dedicando su vida profesional a la ordenación territorial, urbanística y del paisaje, desde diferentes cargos directivos.

Coautor e impulsor de la Ley de Ordenación del Territorio y Protección del Paisaje (2004), y del Reglamento de Paisaje de la Comunidad Valencia (2006).

Fue Miembro del Consejo de Dirección de la Red Europea de Poderes Regionales y Locales para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje. Participó en los Talleres Europeos de Paisaje del Consejo de Europa. Ediciones V-VII.

Xosé L. Martínez Suárez é Arquitecto pola ETSA Barcelona (1973); Diploma Técnico Urbanista Instituto de Estudios de Administracion Local - Madrid. 1983; Dr. Arquitecto: A Corunha. A construción da Cidade liberal. ETSA, A Corunha 1991; Premio Extraordinario Doutoramento, UDC 1993; Profesor Contratado de Universidade. 1983; Profesor Asociado de Universidade. 1987; Profesor Titular de Universidade Interino. 1992; Profesor Titular de Urbanismo: 1995-2016; Acreditacion a Catedrático. 2015. Cargos de Gestão Universitaria: Membro Claustro da UDC. 2011; Vicerreitor Infraestructuras e Gestão Ambiental. 2004-11; Segretario Departamento Projectos e Urbanismo. 2001-2004. Outros Cargos relacionados coa Titulacion: Arquitecto Municipal de Ferrol. 1975; Presidente Comision Cultura COAG. A Coruña; 1974-88; Arquitecto Responsable Consello Direccion de "Obradoiro Revista da Arquitectura" 1990-2000; Representante COAG. Comision Territorial do Patrimonio; Representante Universidade De A Corunha na CTPHA. Cargos de Gestão con responsabilidade urbanística: Alcalde Concello de Oleiros 1979-1983. Presidente da Comisionde Urbanismo. Concello de Oleiros 1979-1983.

